



ARTISTAS ALEMANES EN LATINOAMERICA



ARTISTAS ALEMANES EN LATINOAMERICA

Pintores y naturalistas del siglo XIX
ilustran un continente

Exposición del
Instituto Ibero-Americano
Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín

Exposición: Renate Löschner

Catálogo: Renate Löschner

Publicado originalmente en alemán bajo el título

«Deutsche Künstler in Lateinamerika.

Maler und Naturforscher des 19. Jahrhunderts illustrieren einen Kontinent.»

Berlín 1978.

Ilustración de la portada:

Johann Moritz Rugendas: «Costumbres de Bahía». Litografía de: Rugendas, J. M.: Voyage Pittoresque dans le Brésil, París 1835, Sección 2, lámina 20 (recortado en los bordes).

Ilustración de la portadilla pág. 2:

J. M. Rugendas: Capitão do Matto (Cat. no. 40).

Copyright 1978 Instituto Ibero-Americano Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín.

Derechos reservados. Prohibida la reproducción, incluso parcial o fotomecánica.

Fotos: Paulmann & Jungbluth, Berlín 41, y Biblioteca Estatal del Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín (1).

Realización total: Dietrich Reimer Verlag

Unter den Eichen 57 – 1000 Berlín 45

Composición e impresión: Druckerei Hellmich KG, Berlín

Printed in Germany 1978

ISBN 3-49601006-1

La exposición fue presentada hasta la fecha en cuatro ciudades alemanas:

4 de julio – 13 de agosto 1978

en el «Wissenschaftszentrum» (Centro Científico) de Bonn–Bad Godesberg.

1 de diciembre – 31 de diciembre 1978

en la «Paulskirche» (Catedral San Pablo) de Francfort-del-Meno.

25 de abril – 31 de mayo 1979

en la Biblioteca Estatal del Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín.

14 de junio – 22 de julio 1979

en la Galería «Kubus» de Hannover

En Bonn–Bad Godesberg colaboró el Ibero-Club de Bonn, en Francfort-del-Meno la Sociedad Germano-Ibero-Americana y en Hannover el Departamento de Etnología del «Niedersächsisches Landesmuseum» (Museo Regional de la Baja Sajonia).

Además, se presentará la exposición entre septiembre de 1979 y agosto de 1980 bajo el auspicio del Ministerio de Relaciones Exteriores de la República Federal de Alemania en las siguientes ciudades de Latinoamérica:

México Ciudad en el Museo de San Carlos

Caracas en el Museo Nacional de Bellas Artes

Río de Janeiro en el Museu Nacional de Belas Artes

São Paulo en el Museu de Arte

Montevideo en el Museo Nacional de Artes Plásticas

Buenos Aires en el Museo Nacional de Bellas Artes

INDICE			
Prefacio por Wilhelm Stegmann	7	Hildebrandt	122
Introducción: El arte descubre un continente. Por Hanno Beck	9	Adalbert von Preußen	123
Angel Kalenberg: La de-velación de América Latina	15	Keller-Lenzinger	125
Renate Löschner: La presentación artística de Latinoamérica en el siglo 19 bajo la influencia de Alexander von Humboldt	21	Burmeister	127
Catálogo		Planitz	128
por Renate Löschner		Hagedorn	128
Humboldt		Von den Steinen	131
Venezuela	34	Grashof	131
Colombia	36	Kittlitz	134
Ecuador	38	Poeppig	136
México	44	Philippi	138
		Ohlsen	139
Rugendas		Bibliografía	141
Brasil	47	Indice onomástico	145
México	53		
Chile	79		
Argentina	81		
Perú	81		
Nebel	82		
Waldeck	85		
Pieschel	88		
Bellermann	90		
Goering	96		
Appun	98		
Schomburgk	100		
Otto	103		
Berg	103		
Maximilian zu Wied	108		
Martius	113		
Ender	120		



J. M. Rugendas: Jalcomulco
Cat.no.54

PREFACIO

Con la exposición «Artistas Alemanes en Latinoamérica» muestra el Instituto Ibero-Americano Patrimonio Cultural Prusiano de Berlín un aspecto hasta ahora poco conocido de sus extensas colecciones: Interpretaciones pictóricas y gráficas de la América Latina, sus paisajes y sus habitantes, realizadas por prestigiosos investigadores y artistas que en el siglo 19 visitaron el hasta entonces en gran parte poco explorado continente. Esta exposición, presentada por el Patrimonio Cultural Prusiano en Bonn, Francfort-del-Meno, Hannover, Berlín y varios países ibero-americanos, hace accesible al público los tesoros de una de sus instituciones. Además, constituye en cierta medida un complemento de la exposición berlinesa «Alexander von Humboldt und seine Welt» (Alexander von Humboldt y su mundo), efectuada en 1969 con motivo del bicentenario del nacimiento de Humboldt, que ofreció una vasta visión de conjunto de la vida y obra del célebre naturalista. Humboldt es considerado impulsor y promotor insuperable de la representación artística de tierras lejanas y exóticas, en especial de las zonas tropicales de Latinoamérica. El inició una tradición que comienza con los dibujos del Príncipe Maximilian zu Wied, para alcanzar luego su cúspide con los magníficos estudios al óleo de Johann Moritz Rugendas, terminando con la crónica de viaje de Anton Goering, publicada alrededor de 1890.

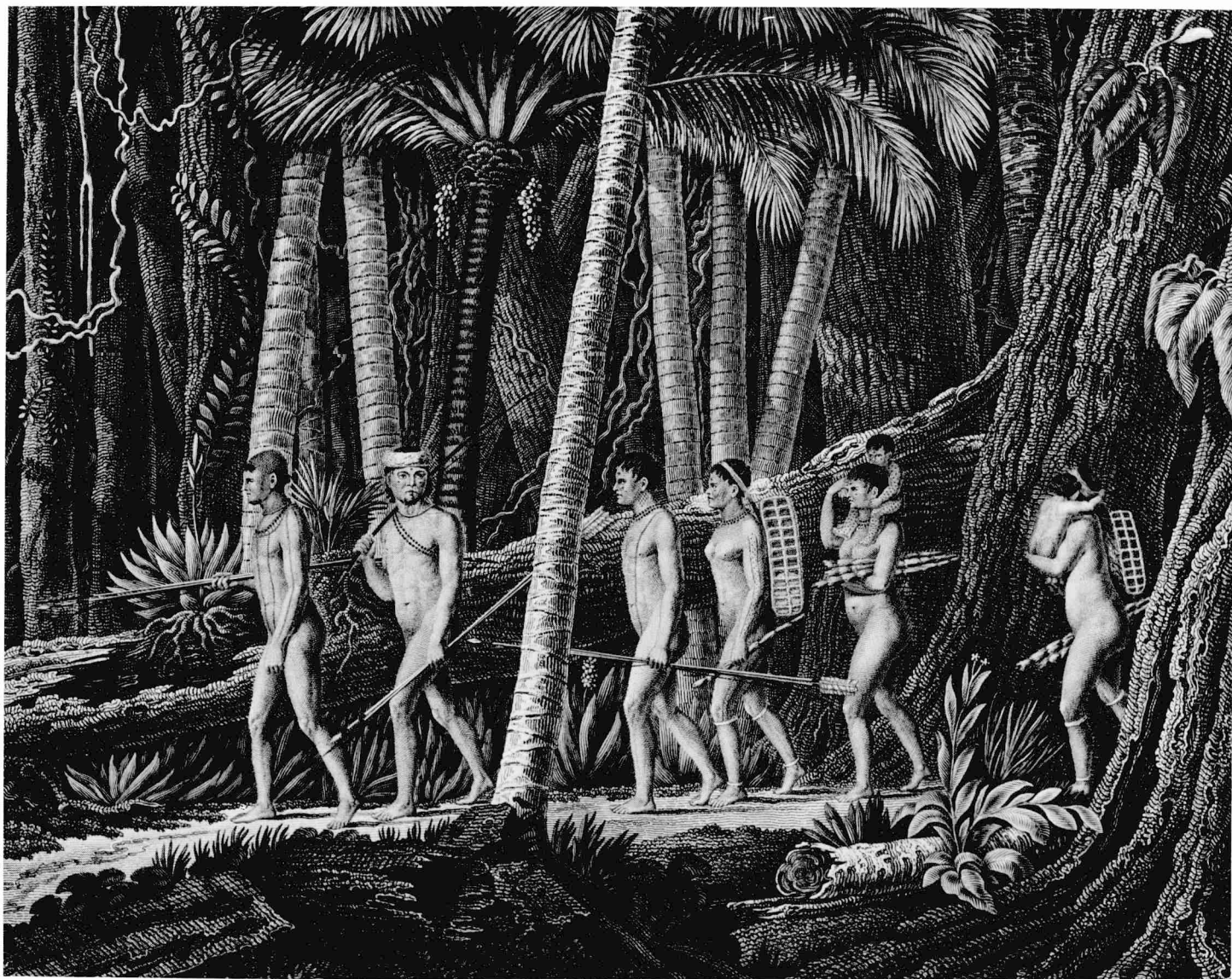
Aparte de Humboldt, la exposición está integrada por más de 30 pintores y científicos alemanes que se han dedicado a transmitir una visión gráfica del continente americano. Desde México hasta Argentina figuran los países más importantes,

enfocados desde el punto de vista de los diferentes artistas. La mayor parte de las obras aquí reunidas proviene de los fondos del Instituto Ibero-Americano, pero fue necesario completarlas mediante préstamos para que la exposición pudiese proporcionar una visión más plena de la creación de los artistas alemanes que siguieron la tradición de Humboldt.

Deseamos presentar el agradecimiento del Instituto Ibero-Americano a todas aquellas personas que, tanto en el país como en el extranjero, tuvieron la gentileza de darle realce a esta exposición, facilitando obras de su propiedad en calidad de préstamo. Mención especial merecen aquí los señores Ulrich von Heinz y Ernst-Jürgen Otto de Berlín, y el señor Hans L. Merkle, quien puso a disposición cuadros del Príncipe Maximilian zu Wied, cuyo legado se encuentra ahora en la Biblioteca brasileña de la Robert-Bosch-Ltda. en Stuttgart. Extraordinariamente vasta fue también la participación de la bibliotecas, de los archivos y de los museos alemanes, entre otros la Biblioteca Universitaria de Bonn, la Biblioteca Estatal Bávara de Munich, el Archivo de la Ciudad de Augsburg, la «Kunsthalle» de Hamburgo y el Museo Nacional de Schiller de Marbach. De las instituciones del Patrimonio Cultural Prusiano colaboró también la Biblioteca Estatal de Berlín para el éxito de la exposición mediante el préstamo de libros, autógrafos y mapas.

La selección y la estructuración de la exposición estuvo a cargo de la Dra. Renate Löschner, quien con gran esmero y conocimiento de causa elaboró este catálogo. El Dr. Günter Vollmer, la señora Nerthus Christensen, la señora María de la Luz Seeger y la señora Wera Zeller colaboraron en la redacción del presente catálogo que fue enriquecido, además, por los aportes de los señores Prof. Dr. Hanno Beck y Dr. Angel Kalenberg.

Wilhelm Stegmann
Instituto Ibero-Americano
Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín



Los Puris en sus selvas
(Maximilian zu Wied: Atlas del viaje por Brasil)
Cat.no. 178

INTRODUCCION

El arte descubre un continente Sudamérica a través de la «Fisionómica» de Alexander von Humboldt Historia de viajes – ciencia – arte

por Hanno Beck

El público que visita esta exposición encuentra imágenes que presentan un mundo lleno de sorpresas. Estas imágenes no son sólo el producto de la historia de viajes (= una expresión neutral que reúne la historia del descubrimiento con aquella de las exploraciones realizadas) sino también en parte documentos del campo de investigaciones que Europa ganara para sí en Sudamérica, tanto geográfica como espiritualmente. A menudo el resultado de estos descubrimientos vienen a ser justamente las obras de arte.

Surgen en este sentido una infinidad de preguntas: ¿Desde cuándo se reúnen geografía y representación artística? ¿Dónde encontramos obras de este tipo? ¿Siguieron estas obras un concepto determinado? ¿En qué época es que aparecen en mayor número?

Para poder esclarecer un poco esta problemática presentaremos a grandes rasgos la historia de los viajes, para después ocuparnos de la orientación y meta de esta exposición. Así mostraremos el camino que conduce a la personalidad de Alexander von Humboldt para poder revelar su concepción así como la enorme y sorprendente influencia que ejerciera.

En muy pocas disciplinas observamos resultados tan indiscutibles como en el campo de la historia del descubrimiento de América. Pero al mismo tiempo son muy pocas las disciplinas que nos ofrecen la posibilidad de un desarrollo posterior tan prometedor como lo es en este caso. Indiscutible nos resulta el hecho del flujo de colonizadores indígenas atravesando el Estrecho de Behring. Indiscutible nos parece también la aparición de los vikingos y el histórico descubrimiento de América por Colón. Pero las especulaciones no han terminado: ¿Habrán llegado primero a América los fenicios o los irlandeses?

¿Se podrán comparar las escrituras de los cretenses con aquellas de los mayas? Son siempre más numerosos los indicios que nos hacen pensar cada vez con mayor seguridad en el hecho de que ya muy temprano hubo un intercambio entre las costas de Asia y América. Hoy en día observamos que todas estas especulaciones están tomando forma tan concreta que constituyen una base sólida para nuevas teorías como sucede en la obra de Paul Gallez.

En un terreno más seguro nos encontramos al hablar sobre las consecuencias que han tenido los viajes de Colón a América. En este sentido es importante destacar que Colón descubrió en primer lugar Guanahani, una isla del grupo de las Bahamas, y la costa norte de Cuba y Haití. En el «Mediterráneo» americano (como lo llamara Alexander von Humboldt) asentó Colón el punto de avanzada para los descubrimientos posteriores de España. En tres ciclos de expediciones entraron los conquistadores españoles en contacto con las culturas de los Mayas (1517), con la de los Aztecas (1519–1521), de los Incas (1526–1527), de los Chibchas (1536–1539) y con los países del Río de la Plata desde donde establecieron la comunicación por tierra con los Andes (1516–1547). El tratado de Tordesillas (1494) permitió a Portugal aprovechar el descubrimiento realizado por Pedro Alvarez Cabral, estableciendo las bases para la constitución del Brasil, que vendría a ser el país más grande de la América del Sur.

Teniendo presente a grandes rasgos estos lineamientos de la historia de los viajes a Sudamérica, no podemos más que admirar la enorme ampliación del panorama europeo como consecuencia y resultado de la Conquista.

La fresca mirada de estos primeros europeos se enfrentó con algo realmente nuevo, pero visto a través de un lente coloreado por las ideas imperantes en el Viejo Mundo de aquel entonces. El conquistador de los siglos 15 y 16 no estaba preparado en absoluto para encontrar escenas de la naturaleza de una belleza tan sorprendente y poblaciones con tan altas culturas como ocurriera en aquellos días. Hoy en día cometemos muchas veces el error de no tener en cuenta estos hechos. El mundo y el concepto del conquistador no estaba determinado por un sentimiento positivo frente a la naturaleza o por el ideal humanista que dominara el siglo 18, sino por antiguas categorías referentes al hombre, en especial al llamado bárbaro, reminiscencias de ideas provenientes del medioevo. En las cartas y en los informes que nos llegaban de América encontramos hoy demasiado poco de aquello que nos resulta realmente importante. Pero inclusive en estos sobrios textos se anuncia ya algo de lo nuevo.

Algunas veces presentimos entre las líneas de estos primeros informes la enorme excitación que trajera el hecho de los descubrimientos. Los aborígenes fueron presentados en forma europeizante. En las esquinas y en los bordes de los primeros mapas geográficos aparecen símbolos y elementos de las nuevas culturas y de los nuevos hombres. El testimonio artístico sin embargo no existía aún. Christoph Weiditz, oriundo de Augsburgo, pudo ver personalmente—y esto con casi total seguridad— algunos aborígenes traídos por Hernán Cortés a la corte de Carlos V., pudiendo así dibujarlos. Sus cuadros vendrían a ser el modelo para todos los trabajos posteriores de los artistas del siglo 16. Jacques Le Moyne de Morgues participó en los años 1564/65 en una expedición hugonota enviada por el Almirante Coligny con la misión de tomar en posesión tierras en la Florida. John Harriot (1584, 1585–1586) y John White (1585–1593) tuvieron a su cargo expediciones a la Virginia, animados por Sir Walter Raleigh. Los grabados en madera de Hans Staden (Marburgo 1557) y Girolamo Benzoni (Venecia 1565) fueron fuente de inspiración. El influyente grabador Theodor de Bry y sus hijos realizaron posteriormente, basándose en los esbozos de estos viajeros, un mundo pictórico propio (1590–1630), que vino a ser para aquella época el libro clásico referente a la América. Los paisajes se podían sólo adivinar. Los hombres eran más importantes, pero lamentablemente estaban estilizados en forma europea.

Seguramente Europa se habría preocupado por saber más y más a fondo acerca de las «Nuevas Islas» si no hubiera sido por las Guerras de los Campesinos, las Campañas contra los Turcos y la Reforma. La inestabilidad en el propio país y el gran temor frente a los turcos, sin olvidar el comprensible secreto de las naciones que participaran en el descubrimiento de América, impidieron que el Nuevo Mundo fuera la sensación que hoy consideramos hubiera tenido que ser.

Antiguos croquis de mapas, itinerarios trazados a grandes rasgos e informes nada detallados forman las primeras piezas de un mosaico. Es así como surgen imágenes irreales que no hacen sino subrayar y completar los ya existentes estereotipos europeos de la figura del hombre llamado bárbaro, es decir, del «hombre salvaje». El concepto del hombre proveniente de la antigüedad y del medioevo deforma asimismo las ideas del habitante europeo respecto a los aborígenes americanos. Sin embargo ya durante la Conquista se habían logrado algunos triunfos científicos. Así, por ejemplo, José de Acosta escribió ya en el año 1590 una importante geografía física que encontrara muy buena resonancia en Alexander von Humboldt. El

gran naturalista alemán alaba también los trabajos de los cronistas Gonzalo Fernández de Oviedo y Francisco López de Gómara que en general estaban considerados sólo como historiadores, no dejando de elogiar también los estudios botánicos que Francisco Hernández, médico de cámara de Felipe II., realizara en México.

A partir del siglo 17 la ciencia va extendiendo su campo de acción cada vez más. Un gran código de leyes (Recopilación de leyes de los Reinos de Indias) publicado en nueve volúmenes en el año 1680 marca un momento decisivo en nuestra historia. Misioneros europeos descubren nuevos campos para la investigación. Samuel Fritz diseña en el año 1691 el primer mapa del Amazonas. El Conde Johann Moritz von Nassau-Siegen dirige entre los años 1637 a 1644 un intento de colonización holandesa en la costa luso-brasileña en el Atlántico. Los artistas que participaron en esta expedición hicieron los primeros trabajos pictóricos serios acerca de Sudamérica. Frans Post pintaba paisajes y Albert van der Eeckhout presentaba aborígenes, plantas y animales. Sin querer desplazar a la figura de De Bry, se orienta Europa hasta fines del siglo 18 en los trabajos de los dos holandeses citados anteriormente. Sus dibujos sirvieron inclusive como modelos para la confección de gobelinos y la decoración de mapas.

Durante el siglo 18 encontramos varias expediciones científicas subvencionadas por diferentes países. Charles-Marie de la Condamine reúne un equipo franco-español para poder realizar mediciones de grados en el Ecuador en la época comprendida entre los años 1735 a 1744. En el año 1744 La Condamine viaja junto a Pedro Maldonado y Sotomayor por la corriente del Amazonas y diseña el primer mapa de este importante río basándose en mediciones astronómicas. Expediciones fronterizas españolas portuguesas penetran, acompañadas por hombres de ciencia, en las selvas húmedas tropicales ubicadas en las zonas limítrofes en disputa entre Venezuela y Brasil. El súbdito italiano Alessandro Malaspina, quien entre los años 1789 a 1794 viajara al servicio del Rey de España a lo largo de la costa occidental del continente americano entre Chile y Alaska, logra tener, debido a sus grandes éxitos, la reputación de un Bougainville y de un Capitán Cook. A través de Malaspina le fue posible a Thaddäus Haenke—famoso investigador de aquella época— llegar a Sudamérica donde a partir del año 1793 hasta su muerte en el año 1816 trabaja intensamente en el campo de la exploración geográfica. Félix de Azara, una personalidad no menos importante que Haenke, fue el primero en explorar científicamente en la época comprendida entre los años 1781 y 1801 la región del Río de la Plata.

Tres grandes y ejemplares expediciones españolas con rumbo a Nueva-España (Mociño y Sessé), a Nueva-Granada (Mutis) y al Perú (Ruiz y Pavón), tuvieron como objetivo principal el estudio sistemático de la flora y fauna americanas.

José Celestino Mutis, por ejemplo, concentró a partir del año 1783 su «Real Expedición Botánica» en una «Casa Botánica» en la ciudad de Bogotá. Doce dibujantes de plantas trabajaban en esa época para él. Además, en una escuela artística se formaban 32 pintores adicionales que tenían como misión el dibujar plantas en tamaño y color natural. Humboldt elogió mucho los resultados aquí obtenidos al tener la posibilidad de visitar personalmente al más importante hombre de ciencias de Sudamérica. Durante esta visita José Celestino Mutis pudo admirar los esbozos, mapas y dibujos de Humboldt.

El más destacado explorador y geógrafo de este y de todos los tiempos fue Alexander von Humboldt. Después de 6 años de preparativos y contando con un bagaje instrumental hasta el momento desconocido investigó intensamente el trópico americano en el período comprendido entre los años 1799 a 1804. Humboldt fue el primer hombre de ciencias moderno que vivió durante un cuarto de año en las selvas tropicales. Conoció personalmente las sabanas húmedas de los Llanos, las grandes montañas tropicales y especialmente los «Andes Páramo» (Carl Troll). Humboldt y su acompañante y amigo Aimé Bonpland no temían la ardua labor de coleccionar plantas. Realizaron mediciones, disecaron animales y dibujaron infinidad de temas. Humboldt evidentemente estaba creando con su labor un nuevo concepto que llamara «Physique du monde» o «Erdtheorie» (Teoría de la tierra) o «Physikalische Geographie» (Geografía física). A estos estudios pertenece el descubrimiento barométrico de la tercera dimensión, como así también la utilización de instrumentos para mostrar por primera vez en las alturas tropicales los sucesivos cambios de clima, plantas, animales y actividades agrícolas de acuerdo con los diferentes niveles de altura —«Cuadro físico de los Andes equinocciales».

La geografía contemporánea culminaba en la «Geografía Física» de Humboldt, que representó un triunfo importante de la ciencia, cuyo estimulante eco aún no ha desaparecido. El gran geógrafo, radicado en la ciudad de Bonn, Carl Troll (1899–1975) les dió a estas ideas un fundamento ecológico al comparar en todo el mundo la geografía de las elevaciones de las más altas montañas, creando así su obra clásica.

El núcleo racional del famoso mundo científico de Humboldt lo constituye la nueva idea de una geografía física que comprende dentro de sus fronteras también al hombre. Inse-

parablemente ligados a estos resultados científicos de Humboldt se encuentran el ideal clásico humanista y una teoría del arte cuyo realismo se revela tanto en el estilo como en el dibujo. Un buen ejemplo para esto lo encontramos en el ya citado «Cuadro físico de los Andes equinocciales».

Sudamérica no solamente fue descubierta desde Europa sino que inspiró una serie de impulsos de carácter ético, científico y artístico. El descubrimiento de la imprenta hizo posible, después de la gran aventura de Colón, reproducir con más facilidad las láminas de los exploradores. El naturalismo tal cual hoy deseáramos verlo en esas obras, fue una víctima de las ideas reinantes en aquella época, como tuvimos oportunidad de observarlo anteriormente. Así buscaremos en vano encontrar imágenes de indígenas que tengan algo que ver con la realidad. Se dibujaron simplemente figuras de europeos con decoraciones del mundo de los aborígenes. La pintura que fuera realizada en los ateliers de los artistas deforma los modelos originales naturales aún hasta una época muy cercana a nosotros. Europa esperaba todavía ansiosa una presentación artística verdadera del Nuevo Mundo.

Este vacío vendría a sentirlo con toda claridad Alexander von Humboldt, a quien le fuera posible ganar el apoyo del Rey de Prusia para comenzar con una colección dedicada a la fisiología del trópico. Nosotros hoy sabemos con certeza que Humboldt conocía la obra de Lavater, realizada bajo la influencia espiritual de Goethe. Humboldt logra unir la exigencia de una representación artística realista con su concepto científico. Así como Lavater buscara detectar el carácter íntimo de la persona a través de su fisionomía, así espera Humboldt poder encontrar una comprensión científica que, con la ayuda de la imagen, vendría a ser profundizada y enriquecida. Al mismo tiempo Humboldt deseaba saciar de este modo el gran déficit europeo en cuanto a informaciones concretas referentes a Sudamérica.

El gran humanista y naturalista alemán logró transformar y mejorar la aburrida geografía de la época ilustrada con su obra «Corpus Americanum», sin duda la más importante crónica de viajes escrito por una persona en todos los tiempos.

Humboldt pudo reunir felizmente, en una armonía hasta ese momento jamás lograda, las tres etapas con que debe contar la realización de un libro de viajes. Estos tres aspectos, es decir la preparación, la ejecución y la valoración de una expedición se nos presentan en una forma insuperable, perfeccionada por el dominio absoluto de la técnica y del lenguaje. El «Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent» vendría a ser la coronación de estos esfuerzos; poniendo así los cimien-

tos para la geografía de las plantas y para la moderna geografía, mejorando al mismo tiempo el género de crónicas de viaje. Alrededor de 50 artistas colaboran en la ejecución de este gran proyecto. Tenemos que advertir que los esbozos de Humboldt lamentablemente fueron reelaborados en los estudios de los artistas sin que sepamos hasta el momento la envergadura de estas modificaciones. La ciencia se cerraba al arte. El arte, por su lado, daba una forma hasta el momento desconocida al resultado científico y esto sin dejar de lado la exactitud del mismo.

Humboldt inicia su obra de viajes con la «Geografía de las Plantas», donde —con la ayuda de un «Cuadro físico de los Andes equinocciales»— pudo mostrar de una vez y en forma convincente todos sus resultados. En una carta dirigida a Napoleón, y todavía no publicada, define y llama a estos resultados «physique du monde». Este Cuadro físico es una obra maestra no sólo en el sentido científico sino también en el artístico. La «Relation Historique» de su libro de viajes y los atlas, inclusive los mapas y esbozos reflejan un nuevo y único pensamiento que reduce en exacta miniatura artística la exuberancia tropical. Muchas veces se ha recalcado la afinidad espiritual entre Humboldt y Goethe. Podemos pensar que por cierto el geógrafo y el poeta se enriquecieron así mutuamente. En sus conversaciones con Goethe, Humboldt se dió cuenta de la enorme importancia de una presentación clara y comprensible de la geografía; así como sucediera en la relación existente entre el gran geógrafo Carl Ritter y el famoso pedagogo Pestalozzi.

En la «exuberancia máxima» (Alexander von Humboldt) de la selva tropical, de las sabanas y los páramos se dió cuenta Humboldt que era realmente una importante tarea el presentar la ciencia «tanto en la palabra como en la imagen» (Goethe al Canciller von Müller el 24. 5. 1828) en forma contundente, y de encontrar «conceptos que expresaran con la mayor claridad posible temáticas lejanas a nosotros» (Goethe 1780). La misma experiencia vendría a hacerla Goethe, cuyo concepto de la naturaleza fue tenido muy en cuenta por Humboldt, como este último más tarde reconoció. Gran claridad y un orden sistemático dió Humboldt a la geografía de las plantas, reduciendo la enorme cantidad de vegetales a 17 «prototipos» dignos de ser considerados por cada paisajista (Humboldt 1807). Lo importante no eran las especies de plantas o el sistema de Linné sino el orden de la naturaleza en sí misma. Humboldt trató de revelar el sentido y las leyes que rigen aquí. A pesar que él conocía muy bien los detalles del mundo botánico, lo que preocupa su atención era mostrar el

conjunto. Humboldt siempre observó, vivió e imaginó lo «total» que trató de presentar científicamente en su «Cuadro físico». Aquí dibujó un perfil de los Andes que se extiende de los 10grados al norte hasta los 10grados al sur, tomando el ecuador como línea media y teniendo siempre presente de mostrar el contenido científico.

En lo referente a la geografía de las plantas Humboldt toma algunas de ellas como prototipo y las designa a veces como «Lebensformen» (formas con vida), introduciéndose así en la propia naturaleza para imponerle un orden determinado. Por esto mismo uno no sería justo con respecto al concepto de arte de Humboldt si se es de la opinión —siguiendo las lecturas de sus libros— que lo único que importaba realmente al gran maestro en el campo de la pintura era simplemente copiar la naturaleza. Su meta era un realismo artístico al servicio de la geografía.

En algunas obras de Humboldt que aún no han recibido el eco que se merecen, como por ejemplo en la «Relation Historique», en los «Cuadros de la Naturaleza» y en el «Cosmos», trató el gran naturalista de explicar el espíritu de su «physique du monde» en la forma más clara posible. En la última de las obras citadas, es decir en «Cosmos», agrega a su valiosa geografía física todavía el mundo sideral (astronómico).

La genial obra de Humboldt, de este primer explorador independiente alemán que fuera al mismo tiempo uno de los más incansables escritores de libros y de cartas de la época, cayó como un relámpago en medio de sus contemporáneos.

Hasta en nuestros días la figura de Humboldt no ha sido jamás un obstáculo para la investigación del continente sudamericano, y menos aún para los hombres de ciencia de su tiempo. Wilhelm Ludwig von Eschwege, siguiendo la inspiración y los pasos de Humboldt, se convertiría en la figura central de la exploración del Brasil (1810–1821). Eschwege reunió en sus obras itinerarios y perfiles geológicos, representaciones artísticas que se destacaron por el extraordinario buen gusto en la utilización del color. Estos trabajos tuvieron la misma magia y encanto que los esbozos trazados por su hermano Ernst von Eschwege, que se caracterizaron por lo directo del tratamiento artístico.

La exploración del Brasil, que se encuentra muy profundamente ligada a la figura de W. L. von Eschwege —y que hasta el momento no ha recibido el reconocimiento que merece— vino a ser un modelo para los futuros investigadores de la naturaleza que seguirían los pasos de Humboldt. Esta concentración de las investigaciones en el Brasil fue debida en parte a las Guerras de la Independencia que tuvieron lugar en la América

Española y que diezmaron grandemente el número de jóvenes y talentosos hombres de ciencia sudamericanos, entre ellos, quizás el más genial, Francisco José de Caldas. El Brasil se transformó así en el centro de actividades de la investigación científica alemana. Al casarse Don Pedro con la Archiduquesa Leopoldina, una hija de Francisco I., envía en el año 1817 el Emperador una expedición al Brasil (Mikan, Natterer, Pohl, Schott, los pintores Thomas Ender y Franz Fröhbeck), a la que se sumaran dos excelentes exploradores mandados por el Rey de Baviera, nos referimos a Carl Friedrich Philipp von Martius y a Johann Baptist von Spix. Desde el año 1813 estaba ya trabajando en el país Georg Heinrich von Langsdorff. El fue justamente quien trajo primero a Georg Wilhelm Freyreiss, y después, en el año 1814, a Friedrich Sellow. Por su parte Ignaz von Olfers, desde 1816 secretario del primer embajador prusiano, informó detalladamente a Humboldt sobre sus impresiones acerca del Brasil. Humboldt tuvo lazos espirituales con todos ellos, manteniendo un estrecho contacto ya sea epistolar o personal.

Es así como el mundo descubierto por la Conquista pasó a ocupar el centro del interés geográfico, cartográfico y artístico. El resultado inmediato de todo esto fue que el arte no excluyó más a la ciencia, ni la ciencia al arte. Todo aquello que Humboldt y sus colaboradores lograron fue y será la herencia cultural conjunta del Nuevo y del Viejo Mundo. Presenciamos de esta forma la aparición de una nueva dimensión al presentarnos el gran geógrafo y explorador alemán lo científico en forma artística.

Carl Friedrich Philipp von Martius fue un verdadero maestro de la lengua, manteniendo muy buenas relaciones con Goethe y con Humboldt. Su expedición contó con un apoyo tan generoso como hasta el momento ninguna otra en Alemania. Por primera vez un estado alemán, en este caso Baviera, se presenta como verdadero mecenas de una importante crónica de viajes cuyas litografías constituyen aún hoy en día una valiosa fuente de información. Johann Moritz Rugendas preparó muchas láminas para este libro de viajes, mientras que von Eschwege, por su parte, puso a disposición algunos croquis y su famosa mapa de Minas Gerais, trabajos que le llevaron 11 años de preparación. El gran número de exploradores y sus obras son algo realmente muy significativo. Por todas partes encontramos huellas de la presencia de Humboldt. Tanto sea en las memorias escritas por Eschwege – que esperan aún ser publicadas – como en los dibujos originales del Príncipe Max zu Wied, a quien podríamos agrupar entre los artistas de taller, como así también en las obras de G. H. von

Langsdorff y muchos otros más. En todos estos trabajos encontramos prefacios escritos por Humboldt y dedicatorias dirigidas a su persona, además de citas de sus obras y cartas.

Convocados por Humboldt trabajan, entre otros, Johann Moritz Rugendas, Ferdinand Bellermann, Carlos Nebel, Eduard Hildebrandt y Albert Berg como pintores del trópico al servicio de una idea fisionómico-geográfica. Este proyecto contó con la generosa ayuda de Friedrich Wilhelm IV, de Prusia, quien apoyó su realización sin reparar en sacrificios.

Sólo ahora recibe Europa la bendición de las imágenes del trópico que esperaba desde el año 1493. Humboldt consideraba personalmente la fotografía como algo importante y toma parte activa en la disputa desencadenada en torno a la prioridad. Aún durante su vida se pudieron apreciar algunas fotografías como, por ejemplo, aquellas de la ciudad de México. Podrá bien ser verdad que la fotografía haya paralizado la representación artística del trópico. Con la muerte de Humboldt, acaecida en el año 1859, le faltará a esta disciplina su eje organizador, activo y resolutivo. La causa de esta nueva situación se debe buscar en capas más profundas, dado que más tarde pintores como Frederick Church, Ernst Vollbehr y Albert Götting se entregaran de nuevo a esta disciplina, permaneciendo fieles a la tradición del espíritu de Humboldt. Hoy creemos poder afirmar que el trópico como motivo en la pintura experimentará un nuevo florecimiento.

Los trópicos constituyen la mitad de la parte habitada de nuestro planeta. Humboldt, el mejor especialista de su tiempo en esta zona, reconoció ya entonces que estas regiones constituían un gran campo de acción para la geografía, llamando además la atención de los artistas de aquel tiempo para que colaboraran en la representación pictórica de los trópicos. Esta fue la única vez en la historia moderna de nuestro planeta que una idea científica, en este caso geográfica, consiguiera ganar un grupo tan grande de artistas calificados. Con sus creaciones los pintores no sólo nos ofrecieron obras de arte sino que también hicieron un aporte importante a la fisionomía de las regiones tropicales, siguiendo los lineamientos del gran Humboldt. El arte así no se ve degradado a ser mero objeto sino que gana una nueva dimensión gracias al aporte de quien fuera el mayor genio de la geografía de todos los tiempos.

Además de todo lo indicado la obra de arte pasa a integrar las crónicas de viaje, un género literario-geográfico que junto a publicaciones con la mera descripción de las características de diferentes países, cuenta con una larga y rica tradición. Así, muchas veces el arte determina los dibujos, los croquis geo-

gráficos y los mapas. El explorador se volvía dibujante o pintor de los dramas que viviera en sus propias expediciones, como fue el caso de Julius Payer y Sven Hedin.

Tal como sucede en la poesía con las influencias de un Hölderlin o un Rilke, sucede también con la presentación del trópico en la cual encontramos las huellas y la presencia de Humboldt. De esta forma los trópicos fueron vistos a través de los ojos del gran naturalista, reconociéndose así lo realmente fundamental en esta temática.

Como dijéramos anteriormente, los trópicos ocupan la mitad

de nuestra tierra. Los factores de la naturaleza limitan las posibilidades de un amplio desarrollo de estas zonas. El optimismo que tuvieron algunos de los grandes geógrafos del siglo 20 se ha esfumado. Las zonas tropicales no pueden dar cabida a tantos habitantes como otras regiones. Puesto que sólo disponemos de este planeta, y conforme al legado espiritual de Humboldt, tenemos la obligación de preservar el mundo no tropical para las regiones menos favorecidas, vale decir las zonas tropicales, compartiendo las responsabilidades que de ahí resulten.*

* Literatura consultada: Beck 1959–1961, 1959, 1966, 1970; Löschnner 1976; Muthmann 1955; Nelken 1976; Rojas Mix 1969; Sixel 1963.

LA DE-VELACION DE AMERICA LATINA

por Angel Kalenberg

Colón, Waldseemuller, Humboldt. Navegante, cartógrafo, naturalista. El descubrimiento que antecedió la conquista depredatoria. El acto de nombrar (América y no Colombia). El des-encubrimiento a través de la crónica y el inventario, y a través del testimonio gráfico de (casi) todo un continente. América. Siglo 19. Coexisten: blancos europeos, indios autóctonos, negros africanos y mestizos. (Mestizaje, palabra clave.) Coexisten: el «Antiguo Régimen» y la participación espiritual de algunos americanos esclarecidos con las enseñanzas derivadas de la Revolución acontecida en las antiguas colonias inglesas de América del Norte (América, al fin de cuentas) y la más reciente de Francia. Coexisten: el régimen mercantilista del monopolio, especificado en el «pacto colonial», determinante de una economía que dependía absolutamente de las necesidades y directivas de las metrópolis y la conciencia que comienzan a asumir los criollos americanos acerca de la usurpación de las tierras y del poder. Coexisten: los testimonios del arte precolombino, el (mal) llamado arte colonial (América depende de la cultura que Europa provee y quiere proveer) y el arte popular. Entonces llegan los pintores viajeros.

En el origen, América Latina era un ser-en-sí. Los aborígenes vivían en un espacio mítico. El espacio exterior, que oteaban desde las pirámides, estaba dominado por los mitos (astrales: culto solar), esa filosofía del hombre primitivo. Lo estético subsumido a lo mítico.

A la llegada de los pintores viajeros, del arte prehispánico quedaban ruinas arquitectónicas (arruinadas las más de las veces por la acción del conquistador) y objetos –cerámicas, textiles, códices– enterrados o menospreciados. Sin embargo, el arte prehispánico sobrevivió a lo largo de los distintos empujes europeos. ¿Cómo? A través del arte popular. Cuyo propio espíritu, a su vez, ha de persistir en la crónica de los pintores viajeros. Y encontrará una respuesta en un sector del arte republicano de los nacientes países de América. Esta línea ver-

tebra (oscuramente durante siglos), pero también hará patentes, las raíces, la presencia y la continuidad espiritual en los cimientos del arte americano. Paralela y ostensiblemente, el arte colonial, arte oficial de la Corona y la Iglesia («feudal en su obsesión eclesiástica») dominaba el escenario. En algunos países, Ecuador por citar uno, perdurará hasta pasada la mitad del siglo 19.

Después de Colón, antes de Humboldt: la colonia. La Conquista determinó en el sector más visible de la producción artística (aquel que gozaba del nihil obstat), una fractura radical en la continuidad de las tradiciones artísticas locales; también una fractura entre arte e imaginación.

¿Qué hizo el arte de la Europa Conquistadora por el arte de los pueblos conquistados? Violarlo, someterlo. Era el tiempo de ser-el-otro.

Los europeos incrustaron en América el Renacimiento, el Manierismo, el Barroco; el arte de la Contrarreforma. Y de éste, el aspecto sentimental del tenebrismo. El Renacimiento cumplió en Europa una función mediadora, en virtud de la cual Durero pudo encontrarse con la forma y el movimiento clásicos. Sus huellas en América han resultado tan perdurables que mucho del manierismo de los continuadores de Miguel Angel (Vasari, entre ellos) se evidencia reiterativamente en la obra del mexicano Siqueiros, del colombiano Fernando Botero, del chileno Ricardo Yrarrázaval y del argentino Hugo Sbernini. Unos y otros deforman. Los manieristas mediante el recurso a la anamorfosis. Siqueiros mediante el recurso a un proyector. Para aquéllos, la parafernalia de la musculatura constituía una traducción hercúlea del Renacimiento. Para éste, una traducción apropiada a la era industrial.

Los europeos introdujeron, además, lo grotesco de los flamencos, por la vía de los grabados flamencos y de los azulejos holandeses; el arte multiplicado, siempre. Grotesco, más que grotesco. Sobre todo en los relieves arquitectónicos, en los que puede reconocer su lejano origen la vertiente surrealista del arte contemporáneo de América. De cada uno de esos modos de pintar, lo más arcaizante y conservador que se estaba produciendo en Europa, y todavía censurado, sometido al severo filtro de la Iglesia.

A partir del Concilio de Trento se codifica todo lo relativo al arte, la iconografía resulta deliberadamente limitada, tanto en número de imágenes cuanto en la fantasía de los artistas. El arte de la Colonia también cumplía una finalidad religiosa, pero de naturaleza diversa a la del arte mítico de la América prehispánica: era evangelizador, misionero y catequista. Des-

viarse de las normas era postularse a ser objeto de la Inquisición, de la Santa.

Los coloniales viven un espacio ajeno, el espacio europeo transportado e impuesto por la arquitectura (cuya información proviene de las estampas que ilustran los libros que llegan) y de las estampas propiamente dichas. Los residuos de la conversión del espacio mítico aún podían rastrearse en los grabados de los imagineros populares, ese arte marginado.

Los pintores de la América colonial ignoraron (a pesar suyo) el entorno. No documentaron vida, gentes, geografía. Tampoco pintaron desnudos (ni siquiera fueron abundantes en España). Practicaron un género: la pintura religiosa. Pero como el cristianismo no arraigó sino forzosamente en los nativos, ese arte no alcanzó a rozar las alturas extáticas del arte religioso místico; quedó en la ambigüedad, el no compromiso, el amaneramiento.

Los artífices nativos copian pinturas europeas devotas (no muy variadas: Murillo, Zurbarán) y estampas religiosas europeas. Trasculturación. Para pintar muros de iglesias y conventos traducen el código gráfico al código pictórico mural. Trascodificación. Pero esta copia no es impune.

¿Hubo realmente fusión entre el arte del indio y el arte impuesto? Antes que fusión, transfusión. ¿Mestizaje, tal vez? Quizá la pretendida inhabilidad para desplegar la perspectiva renacentista que le reprochan a los nativos (surgidos de una tradición en donde imperaba la bidimensionalidad) fuera una forma de resistencia: Franz Boas sostiene que «los procesos mentales del hombre son los mismos en todas partes, independientemente de raza o cultura». Quizá sólo adoptaron del lenguaje transportado aquellos elementos de la gramática plástica que experimentaron como afines. Y, quizá, de esta dialéctica de aceptación y rechazo haya surgido ese conjunto de formas al que suele denominarse barroco mestizo, el que logra singularizarse de las fuentes ajenas que lo nutren y que, al cabo, retorna como influencia a las metrópolis. ¿Cuál es el origen de la iconografía de los «Profetas» del Aleijadinho? Los personajes en los que se inspiró resultaban absurdos para América. Y, sin embargo, produce arte americano. Los resabios del tiempo mítico que habían sobrevivido en la imaginaria del arte popular, también están presentes en esta apariencia de mestizaje, en la escultura y en la arquitectura americanas.

Humboldt. El conocimiento de América. Para los europeos, el descubrimiento de un nuevo espacio. Para los americanos, incorporarse a la historia.

Europa vivía el tiempo de la eclosión científica, de la consa-

gración racionalista. A la sazón, a la etapa del descubridor debía suceder la del inventario. A mediados del siglo 18 se inaugura la corriente de misiones naturalistas cuyos intereses científicos (¿intereses de la Corona?) se orientan a consumir el conocimiento a través de la descripción y del relevamiento del Nuevo Mundo, concretadas en sus crónicas escritas y gráficas. «Hemos salido, definitiva y verdaderamente, de las vías medievales, estamos fuera tanto de la magia como del respeto a la autoridad que fundamenta la revelación. El mundo no aparece ya como un juego de símbolos que velan una verdad sino como un vasto campo abierto a todas las problemáticas y a todos los inventarios.» América tendrá Rugendas, pero no Leonardos.

El hecho de ser viajeros los hace participar de la actitud del viajero: el voyeurismo. Mirar y hacer ver lo que uno ha mirado, procurando fidelidad a la mirada. El turista de hoy toma fotografías, su intención es anecdótica. El pintor viajero participaba de la intención del estudioso: documenta. Humboldt, frente a los dibujos de Mutis, sostuvo que aún cuando se perdieran sus descripciones y desaparecieran las especies, podrían volver a describirse las plantas y flores americanas a partir de esos dibujos. Sarmiento mismo ya lo había advertido a propósito de Rugendas: «...sus cuadros son documentos.» El pintor viajero produjo documentos gráficos, configurados por grafismos e ilustraciones (V. cat. pág. 64). El dibujo había de ser un inventario prolijo porque era textual, esto es, sustituyó el texto, describía. «Costumbres de Bahía», de Rugendas (V. carátula catálogo), constituye un cuasi documento arqueológico, en el que se pueden investigar desde el modo que empleaban los nativos para ensamblar las tejas de sus viviendas hasta determinar a qué familia pertenece cada una de las plantas; desde el modo de peinarse de las indias hasta el tipo de carne que comían (cazaban una suerte de cocodrilo que aparece en el bote, la pesca); desde el vestido que usaban hasta la especie de los animales. Con realismo y una pizca de humor (la expresión del cura suena a picardía).

A todo esto hay que sumar los intereses del comercio metropolitano, (nuevas fuentes de suministro, nuevos productos: tabaco, chocolate, papa, maíz), para tener conformadas las claves que perfilan el abanico de temas por los cuales ha de transitar la iconografía de los pintores viajeros. Escenas costumbristas; topografía, fauna, flora; escenas marítimas (puertos sobre todo) y escenas de guerra. El consumo europeo de esta producción artístico-científica suele ser objeto de metamorfosis: una escena que comienza por tener valor antropológico, hombre-que-fuma, por citar un ejemplo, en un medio

en el cual el tabaco aún era desconocido, y movía a la curiosidad, puede con el transcurso del tiempo, dar lugar a la proyección y desarrollo de grandes emporios, los que transitaron los senderos del tabaco, por concluir con el mismo ejemplo.

¿Quiénes acometen esta tarea «catastral»? Científicos y artistas –profesionales y aficionados– románticos. Vale decir, hombres de acción, hombres que salían a la aventura, a la aventura, a la ventura... Un viaje en corbeta del puerto de Sevilla al continente podía insumir seis meses y algunos sobresaltos. Los pintores viajeros no son los primeros artistas viajeros, desde luego, sino que lo son los renacentistas. Resultaría sencillo reconstruir el itinerario de los viajes de Durero. No obstante, comparado con el de los pintores viajeros, qué pequeño resulta el internacionalismo de los insignes pintores renacentistas. ¡Cuánta distancia! Durero podía estudiar sus modelos, ellos mismos en reposo, a través del ojo de una mampara cuadriculada y pintarlos en quietud. Los pintores viajeros también podían mirar a través de un ojo, pero otro ojo, el ojo de buey. Pintaban a bordo de barcos en movimiento (como lo haría Monet en su barca-taller, en Argenteuil), escenas en movimiento, de un mundo en ebullición. Estas condiciones de trabajo son las que le otorgan a la obra de Rugendas ese aire no académico, pese a que todo su contexto –formación, temas– se prestaba para ello. Pero el espacio y el tiempo de América no son el espacio y el tiempo de Europa.

Aquello que el arte buscó otrora en el marco de la Edad Media o en el de Marruecos o en el de Oriente, intentará reencontrarlo en América: una realidad situada entre la mitología y la realidad real, para servir como sede, para mantener el aura, para hacer sobrevivir un romanticismo cuyo ímpetu está en declive.

Los viajeros traían una notoria inclinación por lo natural, nostalgia común a todas las culturas que alcanzan un alto grado de antinaturalismo. Y, por ende, una particular sensibilidad por la leyenda del buen salvaje americano (la que persiste en la actitud científicista, como puede verificarse por la proliferación de chozas en las escenas que dibujan). Los viajeros aportan el punto de vista del asombro del extranjero, del que viene de afuera: fresco, directo, ingenuo (muchos de estos artistas carecían de formación) pero, y he ahí lo valioso, están en condiciones de aprehender todo cuanto resuena del pasado mítico y, a pesar de todos sus apriorismos, valorarlo en su justa medida. (Esta capacidad de asombro frente a lo americano se mantiene inalterable hasta nuestros días. Después de casi doscientos años de domesticación del paisaje, un escritor

escéptico y brillante como el francés Pierre Restany, luego de un viaje de algunos meses por la parte superior del Amazonas y del Río Negro, en el Brasil, tambalea en sus convicciones, cae en la seducción del entorno y redacta un manifiesto, precisamente el «Manifiesto del Río Negro», mediante el cual aspira a fundar una nueva actitud del artista frente a la problemática del arte y unas nuevas bases para la propia creación artística. Un nuevo romanticismo se ha puesto en marcha.)

Entre los pintores viajeros no hay ninguno con veta fantástica (a la manera en que Goya la utilizó en su «Júpiter»). Lo imaginativo está en la propia realidad, en la desmesura, la exuberancia, lo descomunal del espacio americano, de sus productos, de los hábitos de sus pobladores (que oxigenaron y alimentaron por un tiempo al romanticismo. Exacerbando, de paso, sus propias contradicciones). Esta realidad no domesticada (etimológicamente: doméstico, de domus, de casa. No domesticado, lugar sin casas o con pocas casas) aún resultaba fantástica para los recién llegados habitantes de la culta y metropolitana Europa. (V. «Caza del Jaguar», cat.no. 126). A este encuentro, a esta intersección que se produce en la propia realidad entre lo real y lo mágico, los americanos lo seguimos llamando lo «real maravilloso». A este encuentro, a esta intersección entre lo real maravilloso y el dibujo de procedencia académica se debe la vigencia que aún conserva la obra de los pintores viajeros, para geógrafos, zoólogos, botánicos, historiadores, antropólogos, geólogos y diletantes artísticos.

A un artista que viene de la tradición de Durero y se encuentra con el Brasil, se le plantean opciones: pintar hojita por hojita, todo cuanto la «barroca» naturaleza le pone a su frente, o pintar paisajes románticos. En México, en la costa del Pacífico, en el sur del continente, predomina la arquitectura, o sea la cultura, pero en Brasil es lo natural (la naturaleza-naturaleza) la que impone su presencia. Por lo mismo en Brasil antes que generarse lo mítico está dado el Paraíso Perdido, habitat ideal para encuadrar las historias del hombre primitivo de América. No por azar los pintores viajeros, los cronistas viajeros, experimentaron un tal grado de predilección por el paisaje brasileño. Brasil ha disfrutado y ofrecido un territorio fecundo para la imaginación romántica.

Empero, todo ese arte documental era algo distinto y algo más que el resultado documental de una fotografía instantánea. Era algo así como un arte conceptual avant la lettre. El tema se analiza y se irá desenvolviendo según distintos objetivos hasta completar la visión del tema que se trata, por medio de un dibujo que (V. cat. no. 7 y 192) muestra la ramita y todo su ciclo a la vez. El dibujo en sí mismo es evocativo del dibujo del des-

pótico Ingres. ¿Por qué eligen los pintores viajeros (y particularmente Rugendas) el dibujo tipo Ingres paisajista para documentar la naturaleza americana? Tal vez, por su carácter analíticamente despersonalizado: esto permite producir dibujos para ser estudiados antes que para ser admirados.

El cambio incesante de la sociedad contemporánea acabará, entre otras cosas, con la necesidad de un arte documental ejecutado por pintores. El advenimiento de la fotografía, ese «ersatz» mnemotécnico, concluye el ciclo renacentista. En adelante, no harán más falta dibujos de pintores viajeros: bastará con acudir a los álbumes de viejo.

Los pintores viajeros ya pudieron disponer de la reproducción litográfica mientras los indios apenas tuvieron acceso al grabado en madera. La diferencia es cualitativa y cuantitativa. Es la victoria del gris romántico sobre el blanco y el negro.

El grabado en madera. Para traducir una pintura o una acuarela reclamaba: un dibujante que copiara en blanco y negro el original a color (primera traducción); un grabador que pasara de la línea del dibujo a la incisión de la plancha (segunda traducción). Una vez impreso el taco en blanco y negro, era menester un iluminador para colorear la estampa impresa, a imagen y semejanza del original (tercera traducción). Traducción de traducciones. Interpretación de interpretaciones. Este proceso estaba vigente no sólo en la Colonia. Se operaba de igual modo en Europa. Así, pues, cuando llegaban estampas, que los indios recibían como modelos, recibían un producto mediatizado. Al colorearlas, aquellos que no poseían el oficio impartido por la Conquista, y siguiendo prácticas ancestrales, colocaban desinhibidamente colores planos en las superficies libres del dibujo. ¿Mestizaje? Los otros, hacían claro oscuro. Pero estas imágenes interpretativas, la de los naipes sobremanera, de los originales de las estampas constituye la fuente primera del arte americano posterior a la Conquista, y su influjo puede rastrearse hasta entrado el presente siglo.

La litografía, en cambio, opera en un solo nivel: traduce dibujo a dibujo. No requería ninguna técnica artificiosa, porque no hay sustitución de un código por otro, ni técnicos adiestrados especialmente ni división del trabajo para habilitar la impresión. Y los artistas no resultaron insensibles a la seducción de este nuevo método de reproducción, que acercaba el mundo en los umbrales del siglo 19.

La repercusión de la litografía es multitudinaria: el transporte a la piedra es rápido; la del grabado en madera reconoce limitaciones: el enlentecimiento del proceso de la traducción se transmite al grabado mismo.

La litografía enfría la espontaneidad y calidez de un boceto.

Un croquis de Humboldt, por ejemplo, al trasladarse a otro medio (dibujo a litografía) admite la proliferación de grises, que lo entonan, lo asordinan. Pero como no está sujeta a la mediación de un grabador de interpretación, permite un producto más inmediato, más «fiel» y de una circulación más acelerada e ilimitada.

En buena medida los pintores viajeros deben a la litografía su rápida ascensión: para nosotros, latinoamericanos, resultan sinónimos.

La desolación del espacio americano influyó poderosamente en muchos de los pintores viajeros, pues no había apriorismo ni poder que pudiera enfrentarlo racionalmente: era anodante. La separación de las torres en las naves de las iglesias o, su equivalente, el espacio de las plazas de América, se extienden en una horizontalidad de proporciones impensables en Europa. Pero ese espacio que contuvo la arquitectura de las pirámides, ¿cómo sobrevive en colusión con la arquitectura europea? Las escenas que lo muestran invitan a recordar el espacio de la pintura de Chirico. Aquí encontrará el infinito que los pintores del Renacimiento evitaron y que recién con Giordano Bruno y el Barroco comenzará a insinuarse. Los propios manieristas lo ocultaron mediante la imposición de volúmenes. El punto de fuga de Durero se fuga hacia todos los puntos de la superficie del cuadro.

Espacio andino/espacio de las pampas. Ahora que se ha tornado moda la cuantificación también en el dominio de la estética, habría que ensayar la ejecución de un balance matemático para estudiar la proporción cielo/tierra en los paisajes americanos. Parámetros: horizonte bajo/horizonte alto. ¿En qué paisaje europeo se encuentran estas relaciones típicamente americanas? Apenas recuerdo el nombre del belga Permeke. Y, a la inversa, investigar también el espacio monumental, el espacio de las potentes cordilleras. Las dos Américas. Una cerrada, con cumbres nevadas, de masas desafiantes, rotundas, eternas. Otra abierta, unas veces sin vegetación, desierta, yerma (la pampa); otras con vegetación tropical, abusiva, inagotable (Brasil, el Caribe). Ambas extendidas hacia el horizonte, que se confunde con el infinito. Y un denominador común: el mar que las rodea, que las recorta y que las abre al mundo. Y a los pintores viajeros. El océano. Pacífico y Atlántico.

Rugendas, el más estimable de los pintores alemanes que durante el siglo 19 patrullaron América Latina. El más prolífico y el más trashumante, también. Pero no habría habido, probablemente, Rugendas de no haber habido Humboldt. Cuando Rugendas dibuja es académico, casi folk. Cuando

pinta, por el contrario, hay una cierta intencionalidad que le permite evadir aquella trampa. Su color tiene tendencia a las relaciones ácidas, estridentes, de color. No es tonal (no entona) no es atonal (no desentona); es politonal. Ello pone en evidencia la necesidad de Rugendas de aportar las diferencias cualitativas a través del color con total prescindencia de los sistemas formales imperantes en Europa. La libertad que revela su modo de colocar la mancha de color sobre la tela así como el dinamismo de ésta lo acercan al lenguaje impresionista. El enfoque, al romanticismo: sus paisajes ostentan incluso figuras de espaldas (a la manera de Caspar David Friedrich). Algunos trozos pueden asociarse a Delacroix (a quien frecuentó entre sus dos viajes americanos) pero resultan un tanto más imaginativos (¿por la naturaleza que menta?). De la ventana renacentista a la ventana romántica. La renacentista (veduta) estaba abierta al mundo exterior, a la superficie del soporte del cuadro. La romántica, en vez, se circunscribe al lado de acá del espejo, del soporte, del cuadro. Por eso Rugendas pudo documentar América desde dentro y por dentro. El paisaje será histórico y no alegórico: y aún las escenas históricas «convencionales» están desvinculadas de la alegoría. Otro tanto ocurrirá con los pintores de género republicanos, Blanes y Pueyrredón, entre otros. Un continente comienza a pintar la historia de su independencia.

En «Plaza de Córdoba», (V. cat. no. 50) el espacio americano, infinito, incivilizado, se torna patente en su inextinguible soledad de un modo tal que, recién un siglo más tarde, habrá de describir con igual aliento Lévi Strauss y pintará para siempre el uruguayo Pedro Figari. También próximo a Figari se encuentra «Selva Brasileña», de Hildebrandt (V. cat. no. 214) cuyo ombú, pese a su tratamiento claroscuro, alcanza una entidad emblemática.

Bellermann («La caza del Jaguar», V. cat. no. 126) muestra influencias holandesas.

«El Cobalongo», de Appun (V. cat. no. 137) plantea una problemática más compleja, que compendia la problemática del arte de los pintores viajeros. Las lianas de la vegetación pudieran ser parte de un escenario surrealista, pero por razones negativas: porque son resultado de una violencia, de la tensión insuperable entre el instrumento captador – la línea – y el modelo. El espacio es inapresable por la línea: una vegetación es un juego de masas y masas, de planos y planos, elementos de una construcción pictórica. Y además del espacio, la luz. Una luz que brota a raudales. ¿Cómo se traduce plásticamente la luz americana?

Venidos de Alemania (y también de Francia, y de Inglaterra, y

de otros) los pintores viajeros eran independientes de la Corona y de la Iglesia. Contribuyeron así a que el arte americano se independizara de los cánones vigentes en la Colonia, aún antes de ocurrir la independencia política.

Desprejuiciados con respecto a los nativos colonizados y atentos a todo lo que no veían en Europa, contribuyeron a mantener latente el espíritu del arte popular, supérstite de la tradición nativa.

¿Cómo sobrevivió el arte popular, depositario de los restos del naufragio de las culturas autóctonas, míticas, a lo largo de los variados embates europeos? Rescatando lo que perdió la pintura colonial: lo implícito social, lo que es folk, lo que es antropológico, lo que es propio. Arte prioritariamente rural, poco le preocupaba carecer de resonancia universal, por el manejo de una sintaxis no europea. Su base era local y su repercusión también. La pintura quiteña, (¿pintura mestiza?, ¿pintura popular?) será coherente, porque la sociedad quiteña todavía se mantenía vecina a la actitud mítica. Por eso, los toritos de Pucará serán coherentes, no rompen con la sociedad que los alumbró. Sociedad pre-capitalista y tribal, conservaba la inocencia, la alegría, la singularidad, previas a la civilización.

Aquí, de pronto irrumpen los pintores viajeros. (Interín hubo cronistas gráficos viajeros americanos: los peruanos Felipe Huamán Pomá de Ayala, Murúa, entre otros. Artistas ingenuos, les faltó el sentimiento de lo heroico; trabajaron como coloniales: con la mira puesta en y para la metrópolis. Poco hicieron por lo suyo ni por los suyos. Conservan la seducción de lo arcaico). Los pintores viajeros traen consigo la factura pictórica europea. Registran lo implícito social, lo que es folk, lo que es antropológico, lo que para ellos era explícito y ajeno. Pudiera sostener que inauguran el costumbrismo en el arte culto de América, el que ha de extenderse hasta nuestros días.

Diego Rivera pinta a Cortés, el Conquistador blanco, como patizambo. Varios de sus cuadros se titulan «Raíces». Pinta la flora de su país: «Las sandías», «Los alcatraces». Recupera así el espíritu del arte prehispánico, del arte popular. Y la visión de América que tuvieron los pintores viajeros. Sin el aporte de los cuales, quizá, la fuente se habría ubicado en el ojo de la Conquista. «Así como Europa –escribirá– se unificó alrededor de la cultura grecolatina, América puede realizar su unidad panamericana alrededor de la magnífica cultura indígena de su continente; cultura que persiste, como todas, por medio de la obra de arte, una cosmogonía, un sentido filosófico realista y maravilloso». Kubler asimilaría esta postura a la renovatio carolingia, ese renacimiento inconcluso.

América, como Italia durante el Renacimiento, tenía las ruinas. Y comenzaron a valorarlas. En el surco que transitaban ya antes los pintores viajeros. ¿Qué coleccionan Tamayo y Rivera? Arte precolombino, arte popular. Renacimiento de la antigüedad primitiva. Entendieron que la continuidad de las tradiciones americanas había encontrado refugio en el arte popular. Incluso el uruguayo Torres García, cuyas convicciones estéticas estaban alejadas de la de los mexicanos, comprendió que una estructura a lo Mondrian requería albergar la vena mítica; por ello, se abocó a la formulación de una suerte de sincretismo entre las simbolizaciones míticas prehispánicas y la sintaxis del neoplasticismo europeo.

¿Qué significaron los pintores viajeros en la perspectiva de una historia del arte americano? ¿Un compartimento estanco? ¿Un capítulo desdeñable? ¿Un eslabón más significativo y más a tener en cuenta de lo que se creía? Si bien es cierto que el siglo 19 todo aguarda aún una revisión atenta y sistemática, desde ya puede aventurarse la hipótesis de que la obra de los pintores viajeros constituyó una suerte de bisagra que articuló el arte popular rural con el arte urbano de las repúblicas. Introdujeron el romanticismo (y una de sus versiones, el neoclasicismo). Y en la obra de los pintores nativos, muy especialmente en el retrato que practicaron los pintores nativos, los uruguayos Besnes e Irigoyen y Blanes, los argentinos Pellegrini y Pueyrredón, el mexicano José Ma. Vázquez, y en el apunte caricaturesco del peruano Pancho Fierro, podrá apreciarse cómo, de un modo natural, emerge una síntesis nueva entre lo neoclásico o lo romántico—inyectado por los pintores viajeros— y lo colonial.

Podría preguntarse con justicia si la obra de los pintores viajeros tuvo repercusión local. Y podría responderse con la mera acumulación de hechos. Muchos enseñaron pintura y grabado: Rugendas lo hizo en Valparaíso. El propio Rugendas, además, ejecutó trabajos de litógrafo, pasando a la piedra litográfica sus dibujos (Santiago de Chile). Sus grabados no sólo se reproducían mediante la litografía: las porcelanas de Sèvres y las famosas tapicerías de Indias también los vehiculizaron. Otro tanto ocurrió con el «Atlas de la Historia Física y Política de Chile», editado en 1854 y 1866, en el que Claudio Gay graba pinturas de Rugendas. Además, exponían sus pinturas. Durante su muestra realizada en Río de Janeiro, ya de regreso a Europa, Rugendas regaló una de ellas a Sarmiento. Asimismo, desplegaron una intensa vida cultural: en Chile, Rugendas frecuentaba a Andrés Bello, Juan Carlos Gómez, Mitre, Sarmiento.

No sólo inauguraron el costumbrismo y el populismo. Inauguraron también la retratística de mestizos y criollos (entre los prehispánicos no se conocía el retrato). Introdujeron la naturaleza muerta, el desnudo. Enseñaron, en suma, a la propia América a verse a sí misma. Revelaron el paisaje, hombres, casas y árboles, por medio de las litografías—cuyas tiradas populares, impresas en Europa, circulaban generosamente en América.

Contribuyeron a crear una conciencia clara y distinta acerca del entorno en el que habían nacido y madurado los pueblos de América, acerca de los cuales Europa (aún la más culta) había tejido innumerables fantasías. Por ello habrá que reexaminar el incansable hacer de los pintores viajeros. Y reubicarlos en un contexto más amplio. Algunos indicios ya lo auguran. El Museo Nacional de Bellas Artes de Chile los ha incorporado al sector de precursores de la pintura chilena. El Museo Nacional de Historia de Chapultepec, en México, los exhibe en la Galería de Pintura del siglo 19. Algunos textos sobre arte americano saludablemente comienzan a incluirlos. En este punto no debiera haber discrepancias: la historia del arte americano del siglo 19 comenzó con los pintores viajeros.

Enseñaron, al mismo tiempo, a Europa a ver de otro modo a América. Antes del viaje de Humboldt la Enciclopedia de Diderot apenas le había dedicado veinte líneas discutibles a todo nuestro continente, acerca de la verosimilitud de cuyo contenido mejor es no acordarse. Después de Humboldt ya fueron veinte páginas. Los pintores viajeros contribuyeron a revelar, a hacer real, a de-velar, a quitar el velo que encubría el paisaje real de América.

No cambiaron el lenguaje del arte, ni sintáctica ni semánticamente. Optaron por cambiar los contenidos conservando las formas. Debido a ello obtuvieron los mejores resultados en el campo de la gráfica. Este conservadurismo formal llegó a configurar una suerte de estilo, el estilo de los pintores viajeros. Esta es su debilidad, y la razón de su indesmayable capacidad de encantamiento: participa de la nostalgia romántica.

Humboldt dibuja la naturaleza a la que considera un todo armónico. Y esto es significativo. Goethe se contó entre los primeros en visualizar todo el planeta como un organismo vivo, como una totalidad, como un holismo. De ahí que fuera capaz de imaginarlo para un continente: América Latina. En esta teoría abrevó Humboldt. Ella requería una mirada fresca y esto es lo que Humboldt y los pintores viajeros trajeron a América y devolvieron a Europa.

LA PRESENTACION ARTISTICA
DE LATINOAMERICA
EN EL SIGLO 19 BAJO LA INFLUENCIA DE
ALEXANDER VON HUMBOLDT

por Renate Löschner

La presentación artística de Latinoamérica en el siglo 19 está íntimamente relacionada al nombre de Alexander von Humboldt. Los impulsos que partieran de su gran expedición, que le llevó entre los años 1799 a 1804 a Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, México y Cuba, como así también los provenientes de su libro de viajes y sus conceptos relativos a paisajes desde el punto de vista artístico-fisionómico, encontraron un gran eco en el campo del arte y en las ilustraciones científicas de viajes.

Humboldt desarrolló su teoría de la representación artística de paisajes exóticos bajo la influencia del mundo tropical. La intensidad de las experiencias tenidas en medio de la naturaleza de esas zonas y el consecuente deseo de ver reproducido en la pintura estas experiencias, le llevó a investigar la temática del «sentimiento con respecto a la naturaleza» tanto en el campo de la poesía como en el de la pintura, y esto en épocas y culturas diferentes. Es así como viene a descubrir que las primeras obras realistas de paisajes y plantas tropicales provenían de los pintores holandeses Frans Post y Albert van der Eeckhout, quienes en 1637 acompañaron a Moritz von Nassau, Comandante de la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales, permaneciendo varios años en el Brasil. En sus cuadros y hojas gráficas pudo reconocer Humboldt entre otras cosas, palmeras, bananos, y cactus. Humboldt descubrió que este estilo artístico fue desarrollado después por el pintor inglés William Hodges, el mismo que participara entre los años 1772 a 1775 en la segunda vuelta al mundo del Capitán Cook. Sus trabajos relativos a las riberas del Ganges despertaron en Humboldt la sed por el trópico. Aquí deseaba el grand naturalista que los artistas contemporáneos continuaran esta tradición con la esperanza que (Humboldt 1847,

págs. 86s.): «La paisajística llegara a un nuevo y hasta el momento completamente desconocido florecimiento.» Este florecimiento será posible

«cuando los jóvenes artistas tengan oportunidad de atravesar las reducidas fronteras del Mediterráneo y, lejos de estas costas, con un espíritu juvenil y puro, lleguen a confrontarse con la riquísima y variada naturaleza de los húmedos valles del mundo tropical».

La inmensa cantidad de tipos de orquídeas que Humboldt encontrara en los bosques de los Andes Peruanos muy difícilmente le sería posible a un pintor el dibujarlas, ni siquiera una mínima parte de ellas. Al mismo tiempo el gran naturalista alemán lamentaba que los paisajistas europeos no tuvieran en cuenta la enorme diversidad de formas vegetales del trópico. Aún en esa época se insistía en presentar el tipo de la palmera a través del ejemplo de su variedad oriental, la palmera datilera, aunque ya Colón en Cuba encontrara más de ocho especies diferentes, informando al respecto a la Europa de aquel entonces (en Humboldt 1847, pág. 57):

«La gracia de estas nuevas tierras es aún mayor que la de la campiña de Córdoba. Los árboles brillan permanentemente con sus siempreverdes hojas y se encuentran la mayoría de las veces cargados de frutos. Del suelo crecen altas y florecientes hierbas.»

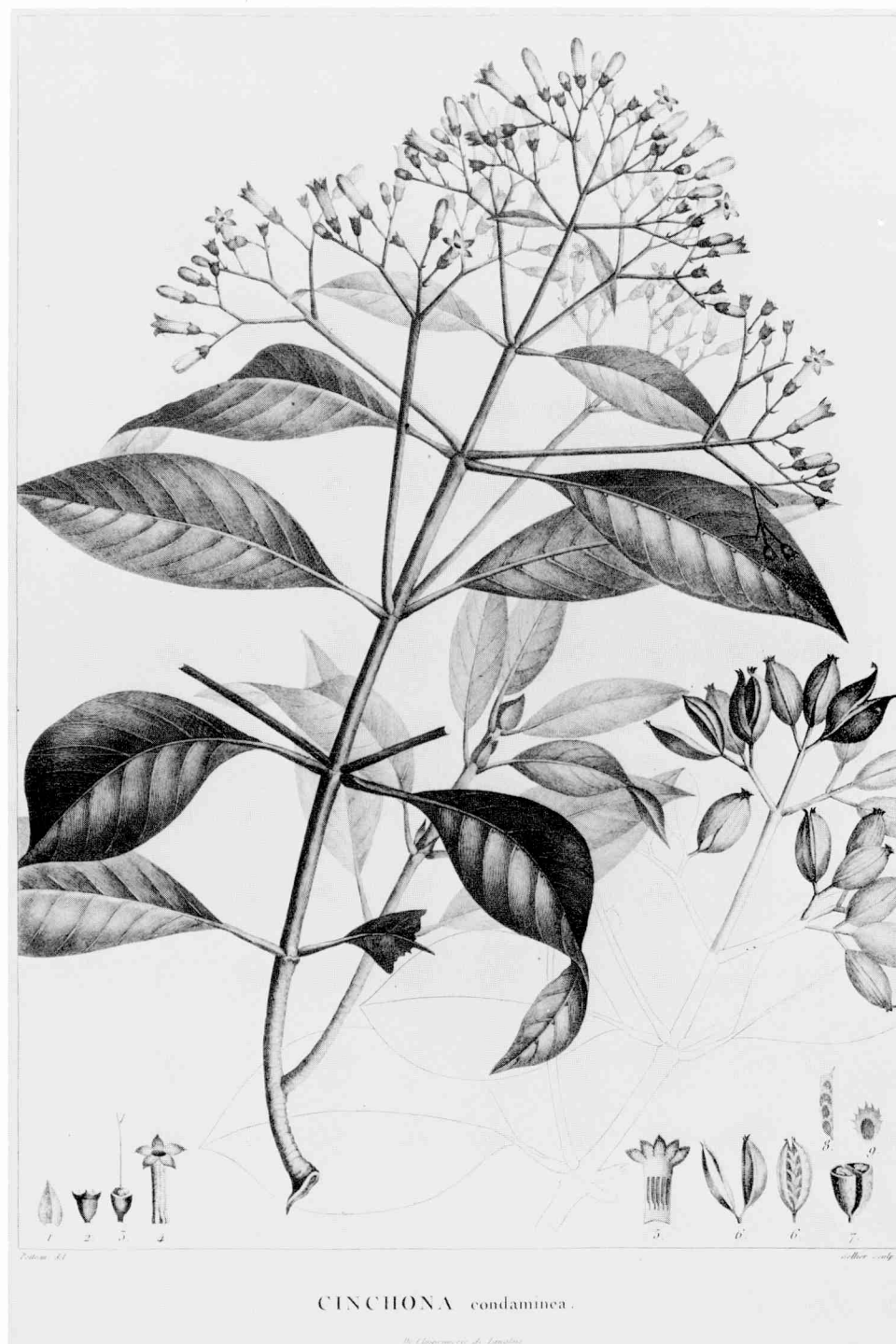
Mientras que Colón no pudo escaparse al hechizo del trópico y de su naturaleza, Humboldt veía estos paisajes con los ojos de un pintor. En su «Ensayo de una Fisionomía de las Plantas» nos habla de helechos en forma de árboles «que extienden en México sus tiernas hojas sobre extensiones de laurel» y de bananos a la sombra de altos guaduas y bambúes. Humboldt describe el cielo azul oscuro detrás de las ramas de mimosas en forma de paraguas, y llama nuestra atención sobre el pintoresco contraste entre los lirios y los plátanos por un lado, y los formas de cactus por el otro. Al gran naturalista le impresionaba sobremedida el choque entre sí de los diferentes colores: Las espléndidas orquídeas creciendo sobre troncos oscuros, arbustos verdes al lado de flores multicolores que aparecen entre raíces, y plantas enredaderas enlazando árboles.

El interés de Humboldt era la representación artística de la vegetación. El pensaba que las plantas con su multifacético carácter, dando vida a la tierra desde el fondo del mar a las más altas regiones montañosas, eran el aspecto más importante para la fisionomía de un paisaje. La distribución –bien en conjunto, bien en forma aislada– de estas plantas determina la



F. Post: Convento de San Francisco de Igarau.
Museo Histórico de Francfort-del-Meno
(De: Sousa-Leão 1973, ilustr. 84)

Estudio de plantas
(Humboldt: Plantas équinoxiales)
Cat. no. 7



«pobreza» o «riqueza» de una región. Para este efecto reviste gran importancia también la silueta específica de cada planta. Después de haber estudiado a fondo esta temática y bajo la influencia de los conceptos de Goethe relativos a la morfología, buscó Humboldt «determinadas formas primarias» que caracterizaran el aspecto de un paisaje y que al mismo tiempo simbolizaran lo esencial, lo típico de un conjunto de plantas. La mayor parte de estas plantas cuyo número redujera a 19, las encuentra en las selvas sudamericanas, representativas sin duda de una gran parte de la vegetación de todo nuestro planeta. Los artistas debían concentrar sus trabajos presentando esta selección de plantas-tipo, entre las cuales se hallaban – de acuerdo con la opinión de Humboldt – las palmeras, bananos, helechos, orquídeas, cactus y mimosas. Lo realmente importante en la representación artística era mostrar la forma, los contornos concisos. Para el naturalista en búsqueda de tipos fisionómicos las pequeñas variaciones y diferencias no eran de gran trascendencia, todo lo contrario del punto de vista del botánico.

Así siguiendo estos lineamientos de Humboldt, realizan los artistas las láminas ilustrativas para los libros de botánica del gran naturalista. Entre ellos se encontraba el dibujante de plantas y grabador Ferdinand Bauer quien en el año 1805 tuvo la posibilidad de estudiar – durante un viaje que lo llevara a dar una vuelta por el mundo – la exótica vegetación tropical. Su forma de trabajar fue considerada como excelente y ejemplar por Goethe, quien en su ensayo sobre la «Blumen-Mahlerei» (Pintura de las Flores) (en Goethe 1898, págs. 381s.): subrayaba que Bauer

«(...) con gran perfección y para regocijo nuestro muestra los diversos tipos de abetos con su gran variedad de ramaje, pinochas, hojas, capullos, brotes, frutos y semillas, representándolos mediante el simple recurso de exponerlos a la luz plena. Esta no sólo abarca los objetos en todas sus partes sino que también, gracias a los reflejos, les otorga la máxima nitidez y claridad.»

Lo fundamental en todo esto era poner en evidencia las características del proceso de crecimiento, tal como lo buscara Humboldt en sus «Lichtbilder» (imágenes de la luz) (Humboldt 1847, pág. 94),

«en los cuales no se ve la copa de los árboles pero sí los enormes troncos y las típicas ramificaciones; (...)».

Dado que Humboldt ve en el contraste un medio artístico que le da vida a la obra de arte, aconseja al pintor presentar las

plantas en forma separada y contrapuestas una con la otra. Todos los estudios debían realizarse al aire libre (Humboldt 1847, págs. 87s.):

«Solamente aquellos esbozos hechos en medio de la naturaleza podrán – después del regreso del artista a Europa – transmitirnos en forma convincente el carácter verdadero de estas lejanas regiones, luego de ser reelaborados en los estudios de los pintores del Viejo Mundo. Esta imagen de las lejanas regiones será para nosotros aún más intensa debido a que el artista con gran entusiasmo dibuja y pinta un gran número de objetos por separado, como por ejemplo coronas de árboles, espesas y cargadas de frutos, troncos caídos y recubiertos por orquídeas, rocas, riberas y sectores del suelo de la selva. Los estudios de plantas aisladas, realizados con rasgos bien marcados, le permiten al pintor, ya de regreso en Europa, renunciar al estudio de plantas en invernaderos y a los así llamados dibujos botánicos que muchas veces falseaban la realidad.»

En la representación de grandes áreas vegetales el artista debía ir más allá de pintar el mero colorido local, tratando de mostrar conjuntos de plantas propias de determinados climas como, por ejemplo, de la húmeda selva tropical, de las sabanas, etc. Las bases para esta tarea la encontramos en la obra «Ensayo de una Geografía de las Plantas». En este fundamental libro, Humboldt analiza la fisionomía de las plantas con relación a sus agrupaciones típicas, demostrando que en las montañas del trópico se superponen zonas climáticas que señalan un aspecto de los vegetales idéntico a aquel que se extiende sobre la tierra desde la línea ecuatorial en dirección al polo.

La versión alemana de su «Geografía de las Plantas» la dedica a Goethe, quien se sintió «extraordinariamente honrado» por este gesto. El diseño personalmente la lámina que faltaba al volumen del «Cuadro físico de los Andes equinocciales», como expresión gráfica del pensamiento de Humboldt. Su «paisaje simbólico» lo denominó «Höhen der alten und neuen Welt» (Alturas del Viejo y del Nuevo Mundo). El poeta enfrenta así los Alpes Europeos a la Cordillera Sudamericana, dibujando característicos picos de montañas, insinuando bosques, sin dejar de marcar los límites de crecimiento de las plantas y de las nieves perpetuas. Humboldt, por su parte, en su «Cuadro físico de las Andes equinocciales» va todavía más lejos, haciendo y mostrando un corte vertical de los Andes en la zona del Chimborazo y del Cotopaxi para poder indicar gráficamente la vida en nuestro planeta desde las mayores profundidades hasta las zonas más elevadas. En esta obra nos



An Goethe.

A. v. Humboldt:
Geographie der
Pflanzen
[Ensayo de una
Geografía de las
Plantas], 1807. Gra-
bado de portada,
dibujado por
B. Thorvaldsen
Cat. no. 17

da además un panorama de los diferentes grupos de plantas anotando sus diferentes límites de crecimiento en el dibujo del masivo. Humboldt no dejó de incluir en sus investigaciones la fauna y todos los factores que tienen influencia sobre el mundo orgánico.

Los límites de crecimiento de las plantas, el límite de las nieves perpetuas y la altura de los picos que anotara en su «Cuadro físico de los Andes equinocciales», debían también bajo su forma artística ser del todo comprensibles para el lector. Además de esto, en la presentación de la naturaleza inorgánica no se debía dejar de tener en cuenta la estructura geológica, los contornos y las siluetas de las montañas y el colorido de las piedras. A este punto de vista llegó Humboldt después de haber realizado estudios comparativos de montañas, que le convencieron del hecho que la configuración de las montañas depende de la estructura de sus formaciones; es así como las formas de las montañas serán parecidas cuando cuenten con un proceso de formación similar. El basalto crea «picos mellizos» y conos trancos, el granito forma cúpulas redondas. En su atlas de viaje «Vues des Cordillères» y en su obra «Umrisse von Vulkanen» («Volcans des cordillères de Quito et du Mexique») demuestra estos principios del proceso de la formación geológica a través de numerosas representaciones artísticas.

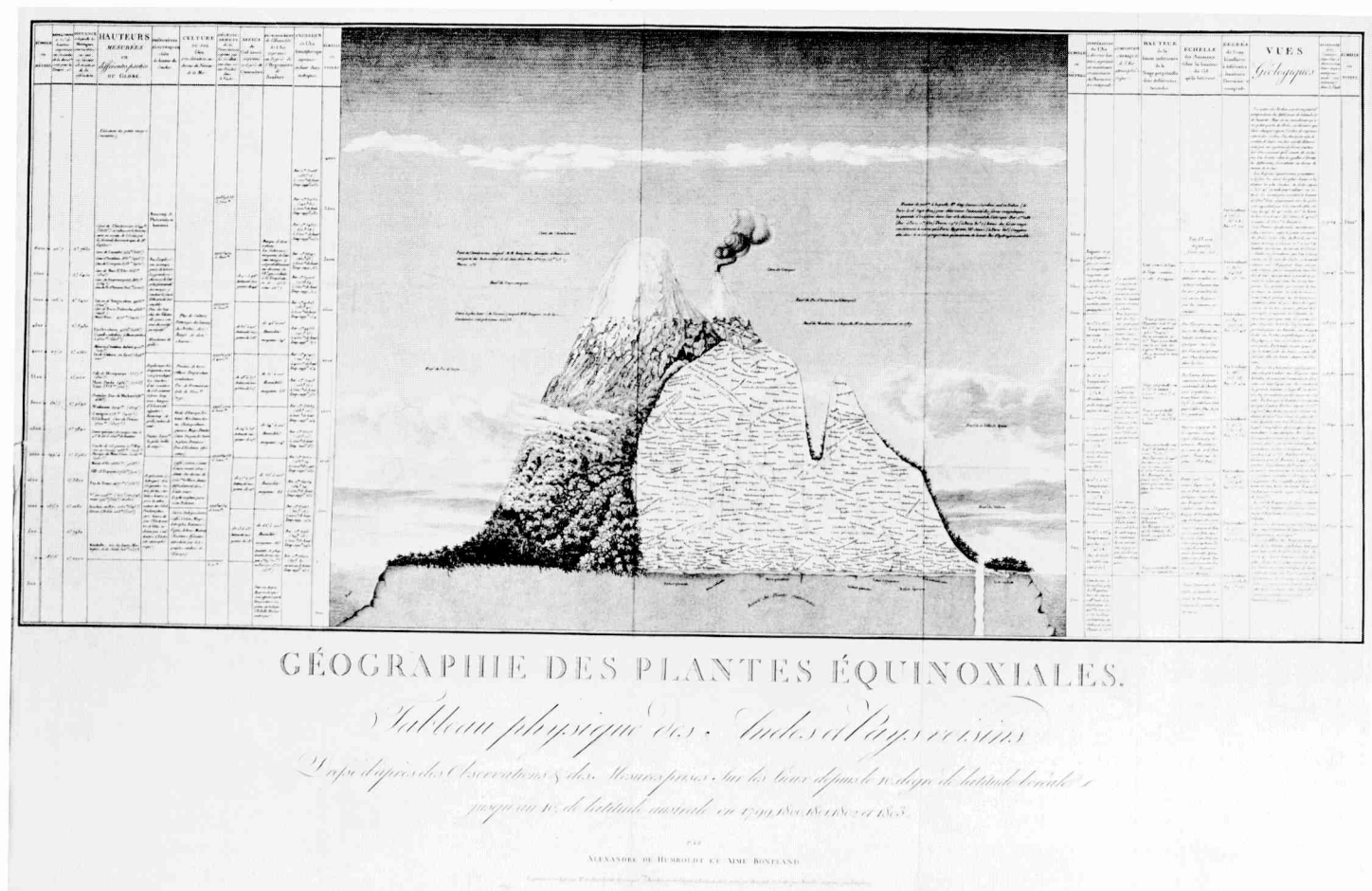
Sus exigencias podían ser realizadas sólo a través de un estudio meticoloso de la naturaleza. A diferencia de Goethe y Carus que postularan principios de creación artística idénticos, se preocupó Humboldt por llevar a cabo consecuentemente la «cientificación» del arte. Su meta era la representación de un «panorama de la naturaleza en grande» que debía ser para el espectador instructivo y estimulante. Por medio de paisajes artísticos quería hacer un aporte al descubrimiento del trópico. Al mismo tiempo esperaba enriquecer a través de la difusión de plantas hasta el momento desconocidas para el europeo, los motivos de la paisajística del Viejo Mundo.

El talento artístico de Humboldt contribuyó con toda seguridad considerablemente a la cristalización de estas ideas. Desde su temprana juventud tuvo un estrecho vínculo con el arte. En aquel entonces aprendió junto a Daniel Chodowiecki la técnica del grabado en cobre. Sus trabajos artísticos fueron de tal calidad que entre los años 1786 a 1788 fueron expuestos en la Academia de Berlín. Su don de observación y su talento de dibujante le permitieron durante su estadía en América fijar a grandes rasgos montañas, plantas, animales y otros motivos. Al regresar a Europa continúa –sus estudios en París bajo la dirección de François Gérard.

Es así como le fue posible colaborar eficazmente en la realización de las ilustraciones para sus diferentes obras. Muchas láminas se basaron en estudios suyos. La selección de los artistas, a los que encomendara esta tarea nos muestra el alto nivel de sus aspiraciones estéticas. Los paisajes previstos para su más importante volumen de láminas, el atlas de viaje «Vues des Cordillères», publicado en el año 1810, fueron diseñados por artistas como Joseph Anton Koch, Gottlieb Schick, el grabador en cobre Friedrich Wilhelm Gmelin y el pintor de paisajes y motivos arquitectónicos francés Jean Thomas Thibaut, personalidades que Humboldt probablemente conoció por intermedio de su hermano Wilhelm en Roma. En la confección de la obra citada trabajaron también el paisajista francés Antoine Marchais y el pintor de plantas Jean Turpin. Todos estos artistas no conocían personalmente las regiones que trataban, y por esto no se pudo evitar que estilizaran considerablemente los motivos realizados. Humboldt ya estaba preparado para esto. Seguramente este hecho le llevó a elegir a Koch –un artista de temas heroicos– para la pintura de tres imponentes escenas de las regiones más elevadas, sabía que era el artista que más se acercaría a la realidad del carácter del paisaje a describir. Para Humboldt era importante que la elaboración artística no dejara de lado lo fisionómicamente relevante de la zona en cuestión. En cuanto a este respecto se refiere, cabe suponer que Humboldt ejerció gran influencia en la confección de estas láminas.

Jamás permitió que la representación de fisionomías de plantas en conjunto, en el sentido de su «Geografía de las Plantas», estuviera a cargo de pintores inexpertos en temas tropicales. Esta fue la razón por la cual encargó algunos años más tarde esta labor a Johann Moritz Rugendas, quien supo resolver esta tarea de moda excelente. Humboldt daba mucha importancia a estos cuadros dado que, de acuerdo con su punto de vista, estos trabajos mostraban una imagen de la naturaleza mucho más rica y completa que la más artística composición de plantas cultivadas. Pero aparte de todo lo anteriormente expresado, la realidad fue siempre para él algo de suprema importancia. Las plantas tropicales al aire libre y en invernaderos resultaban, para decir la verdad, mucho más interesantes que la vegetación mostrada en forma pictórica (Humboldt 1847, págs. 97 s.):

«Al encontrarse uno en la Casa de las Palmeras de Loddiges o en la Pfaueninsel (Isla de los pavos reales) en las afueras de Potsdam (...), contemplando desde el alto mirador a pleno sol de mediodía las exuberantes variedades de palmeras, por mo-



A. v. Humboldt: Cuadro físico de los Andes equinocciales
 Cat.no.16

mentos se tiende a confundir el lugar donde uno se encuentra. Se cree estar en el trópico mismo, contemplando desde lo alto de una colina un pequeño bosque de palmeras. Ciertamente uno echa de menos aquí el profundo azul del cielo y una mayor intensidad de la luz; sin embargo, la fuerza de la imaginación se torna aquí más activa, la ilusión mayor aún que frente al más perfecto de los cuadros. A cada planta se le asocia el milagro de un mundo lejano; se percibe el rumor de las hojas que se abren en abanico, se ven los reflejos cambiantes de la luz cuando, suavemente agitadas por el aire, las copas de las palmeras se inclinan hasta tocarse. Tal es el hechizo que puede otorgar la realidad (...).»

Humboldt escribió a Goethe el 3 de enero de 1810 (en Goethe 1909, pág. 305):

«A la naturaleza hay que sentirla; quien sólo ve y abstrae puede pasar una vida en medio de la ardiente vorágine tropical, analizando plantas y animales y creyendo describir la naturaleza que, sin embargo, le será eternamente ajena.»

Esta exigencia cree Humboldt verla realizada en el cuento «Paul et Virginie» del autor Bernardin de Saint Pierre. La profundidad alcanzada aquí por el poeta en la descripción de la naturaleza la trasladó el gran naturalista a la descripción científica de la misma, presentándola de una forma tan comprensible que el geógrafo Carl Ritter vio en los estudios de Humboldt acerca de las Cordilleras las mejores y mejor logradas imágenes que existen hasta el momento de esta región. Carus declaró que la obra «Cuadros de la Naturaleza» de Humboldt contribuyó a «consagrar» definitivamente su propia labor científica. Goethe, por su parte, lo hará inolvidable al incluirlo en su obra «Las Afinidades electivas». En esta novela escribe Odilia en su diario (Goethe 1892, pág. 292):

«Sólo es digno de respeto el físico que sabe describirnos y representarnos lo más extraño con el lugar en que se encuentra, con todo lo que lo rodea, y siempre, en su elemento más propio. ¡Cuánto me gustaría oír, siquiera una vez, a Humboldt!»

Después de Humboldt fueron muchos los naturalistas, viajeros y pintores que se sintieran atraídos por Ibero-América. Las descripciones más sugestivas de la literatura de viajes alemana del siglo 19 y las más importantes obras artísticas realizadas provienen de las regiones tropicales de este continente. Bajo la influencia del libro de Humboldt «Cuadros de la Naturaleza» y bajo la impresión de un encuentro personal con el naturalista, participa Chamisso entre los años 1815–1818 en

una expedición organizada por Rusia, que da la vuelta al mundo pasando también por las costas brasileñas y chilenas y en cuyo curso tuvo oportunidad de hacer dibujos y anotar observaciones científicas. Mientras que Brasil ya durante la época de la dominación portuguesa buscaba el contacto con otros países europeos, permitieron las naciones ibero-americanas sólo después de la independencia la posibilidad de llevar a cabo extensas expediciones a través de sus territorios. Entre los primeros exploradores que en la América Española se dedicaran a profundos estudios científicos y artísticos encontramos al Príncipe Maximilian zu Wied. Al regresar a Alemania en el año 1817, se vio enfrentado exactamente al mismo problema que Humboldt tiempo atrás: No existían pintores especializados en las zonas tropicales que fueran capaces de reelaborar artísticamente los estudios traídos de Sudamérica. Los artistas que trabajaran para él, todos ellos con formación académica, introdujeron en estos cuadros previstos para ser reproducidos, ideas estéticas pertenecientes al clasicismo alemán, quitándoles lamentablemente su valor documental.

Al encontrarse Spix y Martius en el Brasil entre los años 1818 a 1820, tuvieron a su disposición al pintor Thomas Ender quien se inspiró en las obras de Claude Lorrain y Ruysdael. En la mayoría de las ilustraciones de viajes de la época, hechas a partir de este momento por profesionales y viajeros en el mismo lugar, se unieron realismo y conceptos tradicionales de composición que provenían aún de los viejos maestros de la pintura. Las obras de Post y Eeckhout eran consideradas como modelos dignos de ser imitados. Martius reconoció abiertamente que incluso para él Post revistió gran importancia. En su tratado científico sobre las palmeras incluyó Martius paisajes brasileños del artista holandés agregándoles algunas formas de plantas para completar orgánicamente la fisionomía de la naturaleza. También la obra de Rugendas «Voyage Pittoresque dans le Brésil» muestra rasgos de esta tradición. En este libro podemos reconocer además de analogías con los conceptos artísticos de Post y de Eeckhout – en especial en lo relativo a los aborígenes – parentescos con los ideales paisajísticos de Roelant Savery, que se manifiestan en la vista de la selva tropical «Forêt Vierge près Manqueritipa». En este cuadro vemos en un primer plano siluetas de pájaros y el curso de un río atravesado por el tronco de un árbol. Este esquema, que fue tomado por Rugendas con el río entrando de forma oblicua en el espacio del cuadro y el árbol con sus raíces en primer plano, lo encontramos también en trabajos tropicales de Nebel y Burmeister. Los autores de los más im-

portantes libros de viaje tenían grandes aspiraciones referentes a la calidad artística de las ilustraciones de sus obras. Humboldt con su «Vues des Cordillères» había establecido una nueva norma al respecto. Los mejores dibujantes, grabadores y litógrafos participaron en estos proyectos. Muchas veces los mismos artistas cooperaban en la realización de diferentes libros. Es así que no siempre se pudo evitar la repetición de determinados conceptos. Los paisajes hechos esponáneamente se escapan a menudo a estos principios convencionales de composición. Entre ellos los más importantes fueron los estudios artísticos de Rugendas, Bellermann, Berg y Hildebrandt, quienes se encontraban bajo la influencia directa de Humboldt.

La exuberante flora, los indios que habitan las selvas, las poblaciones exóticas de ciudades y pueblos, las vistas de centros ciudadanos y calles, la fauna, todo esto tuvo un enorme atractivo para los viajeros europeos que se esforzaban por mostrar estos motivos de la forma más real posible. El objeto principal a representar y a investigar era el mundo de las plantas. Muchos de estos viajeros tenían el encargo de preparar colecciones destinadas a jardines botánicos. Para tal propósito eligieron de preferencia regiones geográficas que prometían ser ricas en plantas exóticas. Brasil, México, Venezuela y Colombia fueron los países sudamericanos que más atraerían a investigadores alemanes durante el siglo 19. En estos países alcanzaron gran reputación debido a sus trabajos personalidades tales como Wied, Martius, Rugendas, Bellermann, Appun y, algo más tarde, Goering. Albert Berg eligió para sus estudios las zonas selváticas del Río Magdalena y los Andes Colombianos. Sus litografías de fisionomías de plantas pertenecen, tanto bajo el aspecto artístico como bajo el científico, a los más logrados trabajos publicados sobre el género. Poeppig, por su lado, estudió la flora en Chile, Perú y en la región del Amazonas.

En estos estudios artístico-fisionómicos de paisajes podemos observar condiciones orgánicas, climáticas y de crecimiento en la naturaleza, como también estructuras geológicas y contornos precisos de montañas. Naturalistas y pintores se preocuparon en conjunto de explorar la naturaleza del trópico. La fuerza en la expresión científica de los paisajes de Rugendas era tal que el geógrafo Georg Kriegk tuvo en cuenta estos trabajos al reclamar en el año 1842 una «geografía estética» que debería ayudar a promover los estudios geográficos. Aún en el año 1888 el botánico Paul Güßfeldt, que estuvo en Chile y en la Argentina, era de la opinión que el paisaje hecho por un artista puede ser mucho más informativo y útil que una foto-

grafía, dado que la cámara lo muestra todo, mientras que el artista con experiencia científica está en condiciones de dejar de lado lo irrelevante para subrayar lo realmente importante. Sólo cuando la fotografía haya alcanzado el grado de desarrollo necesario para estar al servicio total de las ciencias y cuando un artista medianamente dotado ya no pueda adquirir más los conocimientos científicos necesarios para poder continuar siendo útil a la investigación, sólo entonces los artistas no se verán más obligados a estar siempre a disposición de la ciencia.

Además de pinturas de paisajes, Europa mostraba un gran interés por estudios de carácter etnológico y antropológico. Wied y Martius presentan en sus ilustraciones de viaje diferentes tipos de aborígenes. Rugendas también en su «Voyage Pittoresque dans le Brésil» caracterizó a los indígenas de modo tan convincente que la Société Ethnologique de París le propuso como miembro de esta organización, eligiéndole para participar en una comisión científica. Los estudios de Grashof provenientes de Brasil y Chile fueron utilizados para ilustrar sus propios libros de viaje y los escritos por otros autores.

Los testimonios culturales de la época pre-hispánica que aparecieron por primera vez en el atlas de Humboldt «Vues des Cordillères», en forma pictórica y ampliamente explicados por el gran naturalista, motivaron e indujeron al arquitecto-dibujante Nebel a investigar y dibujar fiel y detalladamente ruinas del México pre-colonial. El libro de viajes de Nebel constituyó un gran aporte al conocimiento de estas culturas pre-colombinas en Europa. En forma especial un volumen del Conde Waldeck aparecido en el año 1838 y titulado «Voyage pittoresque et archéologique». A este explorador le fue posible llegar a investigar las ruinas de Palenque en el Estado Mexicano de Chiapas, una meta que Rugendas –quien tuvo un interés bien marcado en la arqueología de la América Hispánica– no pudo lograr jamás pese a incontables esfuerzos. Rugendas hizo estudios artísticos en Teotihuacan y Centla como así también en Sudamérica, en Sacsahuaman, Ollantaytambo y Tiahuanaco.

Mientras que para los científicos la investigación de la naturaleza del trópico era la meta más importante y la representación artística del paisaje y la vegetación –siguiendo los lineamientos de Humboldt– dominara los trabajos ilustrativos de las crónicas de viaje publicados inclusive hasta fines del siglo 19, sucede lo contrario con las publicaciones populares de estos temas y con los cuadros de aquellos pintores que se habían dedicado a mostrar en sus obras países lejanos. En Europa

aumentaba el interés por las costumbres y los hábitos de pueblos extraños debido a la situación política general y, en especial, al dominio de Argelia por las tropas francesas en el año 1830. En todos estos hechos el rol de la identidad nacional propia jugaba un papel muy importante. Los pintores dedicados al África del Norte y al Oriente, entre ellos sobre todo los franceses, nos trajeron vistas de mercados, harenas, escenas de calles e impresiones de la caza de tigres y elefantes. Motivos paralelos a estos encontraron en Latinoamérica los artistas en la vida de los aborígenes y en las costumbres de estos países. El comentario sobre la Exposición organizada por la Sociedad de Amigos del Arte de Munich en el año 1838, que reproducimos a continuación, refleja el gusto general del público de aquella época:

«En lo referente a la temática lo más interesante son seis cuadros enviados por nuestro célebre compatriota Rugendas desde México: Escenas de la vida de los salvajes presentadas con gran realismo. Vemos a la vendedora de frutas de México rodeada de hambrientos pordioseros y risueños monjes, de mujeres coquetas y curiosos pasantes, además de cementerios locales con sus extraños, macabros ritos. En forma muy convincente está presentado el atraco de una tribu de indios salvajes, (...).»

Muy poco eco encontraron los estudios de Rugendas sobre paisajes mexicanos y sudamericanos. La falta de comprensión de este tipo de trabajos tenía que ver con la opinión imperante en esos años respecto a la pintura al aire libre. Ya en los años 20 se polemizaba en las reputadas hojas artísticas editadas por Ludwig Schorn contra la concepción de la paisajística representada por Inglaterra. Sobre todo los croquis al óleo jamás fueron valorados mayormente en Alemania. Incluso los estudios en color de temas venezolanos de Bellermann tuvieron poca acogida, al igual que las impresiones al aire libre de su maestro Blechen. Y esto justamente en una época en la cual en Berlín, la patria de Bellermann, existía un marcado interés por imágenes tropicales, interés promovido también por el Rey, aconsejado y apoyado por Humboldt e Ignaz von Olfers, el director general de los Museos Reales de Berlín, un buen amigo del gran naturalista alemán. A Bellermann le fue incluso posible representar el arte de Prusia en la Exposición Mundial de París del año 1867 y de Viena en el año 1873 con sus pinturas de temas venezolanos. En esta época el artista Grashof se había preocupado de presentar sus trabajos realizados en Sudamérica en el Museo de Colonia a título de préstamo permanente, pero sin éxito. El público ignoró casi por completo estos trabajos. Es así como no nos debe llamar la

atención que Franz von Reber en su «Geschichte der neueren deutschen Kunst» (Historia del arte contemporáneo alemán), publicada en 1876, exprese su incompreensión frente a las ideas sostenidas por Humboldt relativas a la presentación artística de la naturaleza tropical. El consideraba que las ambiciones de Humboldt no podían concretarse porque «el pincel no cuenta con las posibilidades de mostrarnos ni la exuberancia del trópico, ni las maravillas de una primavera en las zonas templadas». Las imágenes de los «paisajistas del mundo del trópico», entre los cuales contó a Rugendas y Bellermann, parecieron demostrar estas aseveraciones. Friedrich Pecht en su «Geschichte der Münchner Kunst» (Historia del arte de Munich), publicada en el año 1888, no menciona en forma detallada la obra del «realmente desconocido» Rugendas. Las aspiraciones y esperanzas de Humboldt de que el descubrimiento artístico del mundo tropical enriquecería la paisajística europea, llevándola a una nueva consagración, lamentablemente no pudieron realizarse. Sus ideas se hubiesen concretado sólo en una determinada época. La representación de América que surgiera bajo su influencia toma un lugar preponderante en el movimiento del exotismo contemporáneo.

Las obras de muchos artistas alemanes que viajaron por Sudamérica en el siglo 19 cayeron en un olvido absoluto. Es muy poco lo que sabemos referente al paisajista y arquitecto-dibujante Wilhelm Heine, formado en la Academia de Dresden, quien en el año 1851 viajara a Nicaragua afirmando que (Heine 1857, pág. 45):

«Yo soy artista y sólo como tal he hecho este viaje. Quiero decir por amor al arte y por el placer que me depara la investigación científica.»

Los estudios del pintor Bernhard Wiegandt provenientes del Brasil los conocemos a través de reproducciones aparecidas en el libro de viajes de la Princesa Teresa de Baviera. Robert Krause que pasara cinco años en Chile, Perú y Bolivia realizando varias expediciones junto a Rugendas, trajo a Europa una serie de trabajos artísticos con temas sudamericanos. En el año 1842 expone en Leipzig una vista de los Andes Chilenos así como otra del Río Laja. Dos años más tarde presentó en la ciudad de Maguncia un paisaje peruano. Incluso los pintores citados últimamente pertenecen aún al círculo de artistas y exploradores que, siguiendo los pasos de Humboldt, realizaron un gran aporte al descubrimiento científico de Sudamérica, que trajo como consecuencia una mejor comprensión de este continente en Europa.

En Iberoamérica estos cuadros corresponden a una tradición especial que condujo a la formación de una pintura nacional propia. Como testimonio de una época en la cual aquellos países tenían que luchar por su independencia, constituyen un valioso legado dentro del cual la obra de Rugendas, por su interpretación vasta y expresiva de este continente, ocupa un lugar destacado.

Catálogo

por Renate Löschner

Un * junto al número de catálogo señala una ilustración del texto o de las láminas del catálogo.

Venezuela

Humboldt y Aimé Bonpland, su amigo y compañero de viajes, comenzaron su importante exploración de la América Tropical en Venezuela, llegando el 16 de julio de 1799 a Cumaná. Después de cuatro meses de trabajos científicos pasaron por vía marítima a La Guayra, para luego atravesar la Cordillera de la Costa hasta llegar a la capital Caracas, donde permanecieron hasta el 6 de febrero de 1800. Después de haber recorrido el Lago de Valencia y los fértiles valles de Aragua, cabalaron de Puerto Cabello en dirección sur, pasando por los extendidos Llanos. Navegando por el Río Orinoco, sus afluentes y el Río Negro, alcanzaron la localidad de San Carlos en la frontera brasileña. De regreso se fueron por el Orinoco hasta Angostura (Ciudad Bolívar). A mediados del mes de noviembre de 1800 salieron de Venezuela desde Nueva Barcelona con rumbo a Cuba.

Durante su estadía en Caracas tuvieron oportunidad de escalar la cumbre en forma de silla que domina el Valle de Caracas. Humboldt hizo de esta «silla» un estudio a lápiz que más tarde en París entregó a Pierre Antoine Marchais para su terminación. Esta lámina fue incluida en su obra «Vues des Cordillères» (no. 10). Marchais no sólo tuvo la tarea de destacar los contornos marcantes de la cima, sino también de mostrar con la mayor exactitud posible la vegetación de las laderas. Esta montaña le pareció a Humboldt digna de especial atención (Humboldt 1889, pág. 139):

«Un despeñadero de unos 1950 a 2270 metros de altura como el que se encuentra en la «silla» de Caracas es un fenómeno bastante menos frecuente de lo que se cree al viajar por las montañas sin medir sus alturas, su conjunto y sus laderas. Desde que en varios países de Europa se comenzaron nuevos experimentos referentes a la caída de un cuerpo y su desviación hacia el sudeste, se ha tratado en vano de ubicar en los Alpes suizos una pendiente rocosa vertical de unos 490 metros de altura (...)

Pese a que la impresionante pendiente en la parte norte de la «silla» de Caracas sea tan empinada, está cubierta no obstante en gran parte con vegetación. En sus laderas encontramos arbustos de la familia besaria y andromeda.

El pequeño valle ubicado entre los picos hacia el sur se alarga hacia la costa: las plantas alpinas cubren esta hondonada y suben hasta la cumbre, siguiendo las sinuosidades del abismo.»

- 1 «Alexander von Humboldt.»
Litografía (36,3x29,1cm cuadro, 47x38,2cm hoja).
Abajo izq.: «Gem. von C. Begas» – abajo: «Druck des Königl. lith. Instituts zu Berlin (von Berndt)» – abajo dra.: «Lith. von C. Wildt.»
Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 2 «Inga insignis.»
Grabado coloreado. Abajo izq.: «Turpin pinxt. et direct.» – abajo: «De l'Imprimerie de Langlois.»
De: Humboldt, Alexander von, Aimé Bonpland y Carl S. Kunth: *Mimoses et autres plantes légumineuses du Nouveau Continent, recueillies par MM. de Humboldt et Bonpland, décrites et publiées par Charles Sigismund Kunth.*
París 1819, lámina 13.
Biblioteca Estatal del Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín.
- 3 «Pothos pedatus.»
Grabado coloreado. Abajo izq.: «Turpin del. et direct.»
De: Humboldt, Alexander von, Aimé Bonpland y Carl S. Kunth: *Nova genera et species plantarum, quas in peregrinatione orbis novi collegerunt, descripserunt, partim adumbraverunt Amat. Bonpland et Alex. de Humboldt ex schedis autographis Amati Bonplandi in ordinem digessit Carol. Sigismund Kunth, accedunt tabulae aeri incisae, et Alexandri de Humboldt notationes ad geographiam plantarum spectantes.*
7 vols. París 1815–1825; tomo 1, 1815, lámina 20.
Biblioteca Estatal del Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín.
- 4 «Chamissoa altissima.»
Grabado coloreado. Abajo izq.: «Turpin del. et direct.» – abajo: «De l'Imprimerie de Langlois.»
De: Humboldt, Bonpland y Kunth: *Nova genera* (V.no.3), tomo 2, 1817, lámina 125.
- 5 «Allocarpus caracasanus.»
Grabado coloreado. Abajo izq.: «Turpin del. et direct.» – abajo: «De l'Imprimerie de Langlois.»
De: Humboldt, Bonpland y Kunth: *Nova genera* (V.no.3), tomo 4, 1820, lámina 405.

- 6 «*Melastoma nivea*.»
Grabado coloreado. Abajo izq.: «Turpin del.» – abajo: «De l’Imprimerie de Langlois» – abajo dra.: «Bouquet sculp.»
De: Humboldt, Alexander von, y Aimé Bonpland: Monographie des *Mélastomacées*, comprenant toutes les plantes de cet ordre recueillies jusqu’à ce jour, et notamment au Mexique, dans l’île de Cuba, dans les provinces de Caracas, de Cumana et de Barcelone, aux Andes de la Nouvelle-Grenade, de Quito et du Pérou, et sur les bords du Rio-Negro, de l’Orénoque et de la rivière des Amazones, par Al. de Humboldt et A. Bonpland; mise en ordre par A. Bonpland (*Melastomes* et *Rhexies*). 2 vols. París 1816–1823; tomo 1, 1816, lámina 44.
Biblioteca Estatal del Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín.
- 7* «*Cinchona condaminea*.»
Grabado. Abajo izq.: «Poiteau del.» – abajo: «De l’Imprimerie de Langlois» – abajo dra.: «Sellier sculp.»
De: Humboldt, Alexander von, y Aimé Bonpland: Plantes équinoxiales, recueillies au Mexique, dans l’île de Cuba, dans les provinces de Caracas, de Cumana et de Barcelone, aux Andes de la Nouvelle-Grenade, de Quito et du Pérou, et sur les bords du Rio-Negro, de l’Orénoque et de la rivière des Amazones, ouvrage rédigé par A. Bonpland. 2 vols. París 1808–1813; tomo 1, 1808, lámina 10.
Biblioteca Estatal del Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín.
- 8 «*Vultur gryphus* Lin.»
Grabado coloreado. Abajo izq.: «A. Humboldt del.» – «Barraband perft.» – abajo dra.: «Bouquet sculpt.» – «Langlois Imp.»
De: Humboldt, Alexander von: Recueil d’observations de zoologie et d’anatomie comparée faites dans l’Océan Atlantique, dans l’intérieur du Nouveau Continent et dans la Mer du Sud pendant les années 1799–1803. 2 vols. París 1811–1833; tomo 1, 1811, lámina 8.
Biblioteca Estatal del Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín.
- 9 Mono Cacaiao.
Dibujo a lápiz (20,6x16,9 cm). Titulado arriba: «Cacaiao» – dra.: «tête noire, oreille presque humaine, visage nu. Corps brun jaunâtre, poil très long, poitrine et ventre plus pâles, queue brune, noire au bout, mains et pies noires, ongles convexes» – abajo: «Nov. Spec. Simia caudata cauda haud prehensilis. Simia melanocephala, imberbis, ex fusco flavescens, capite aterrimo, pilis occipitis omnibus antrorsum reflexis, cauda brevi, digitis palma longioribus. H. del. 1800» (transcripción de: Stolzenberg 1971, pág. 43).
Biblioteca Estatal del Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín. Col. de manuscritos, legado Alexander von Humboldt, caja 6, no. 25.
- 10 «Vue de la Silla de Caracas.»
Grabado. Abajo izq.: «Dess. par Marchais d’après un croquis de M. de Humboldt» – abajo dra.: «Gr. par Bouquet.»
De: Humboldt, Alexander von: Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l’Amérique. París 1810, lámina 68.
- 11 Humboldt, Alexander von: Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent, fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804, par Al. de Humboldt et A. Bonpland, rédigé par Alexandre de Humboldt. 4 vols. París 1816–1817.
Instituto Ibero-Am., Berlín.

Procedente de Cuba llega Humboldt el 30 de marzo de 1801 a Cartagena. Junto con Bonpland se quedaron ocho meses en Colombia. Su estadía ahí habría que dividirla en tres etapas: la navegación por el Río Magdalena, la visita a Bogotá y la continuación del viaje desde esa capital en dirección al Ecuador, atravesando el Paso del Quindío en la Cordillera Oriental e Ibagué para llegar finalmente a Popayán. Humboldt dibujó a grandes rasgos durante su viaje el paisaje andino, entregando los bosquejos después en Roma a Joseph Anton Koch para que éste diseñara con aquel material el «Passage du Quindiu» previsto para el Atlas «Vues des Cordillères» (no. 12). El hecho que Humboldt hubiese elegido justamente a este pintor para el trabajo se debió seguramente a la gran capacidad de observación geológica del artista. La presentación pictórica del «Paso del Quindío» debe haber correspondido a las intenciones artísticas de Koch, puesto que el paisaje con sus alturas y precipicios, las extensiones netamente marcadas, los contrastes y la cima del volcán Tolima, que se elevaba solitaria con su pico nevado, indujo al artista a darle rasgos heroicos a este panorama.

Koch llegó a estilizar el paisaje de modo tal que el viajero Max von Thielmann, siguiendo años más tarde las «huellas de Humboldt» por Latinoamérica, dijo al llegar a Colombia (Thielmann 1879, pág. 366):

«La presentación pictórica de la entrada del «Paso del Quindiu» cerca de Ibagué con seguridad Humboldt la hizo basándose únicamente en sus recuerdos, dado que no corresponde en absoluto a la situación real.»

12* El Paso del Quindío.

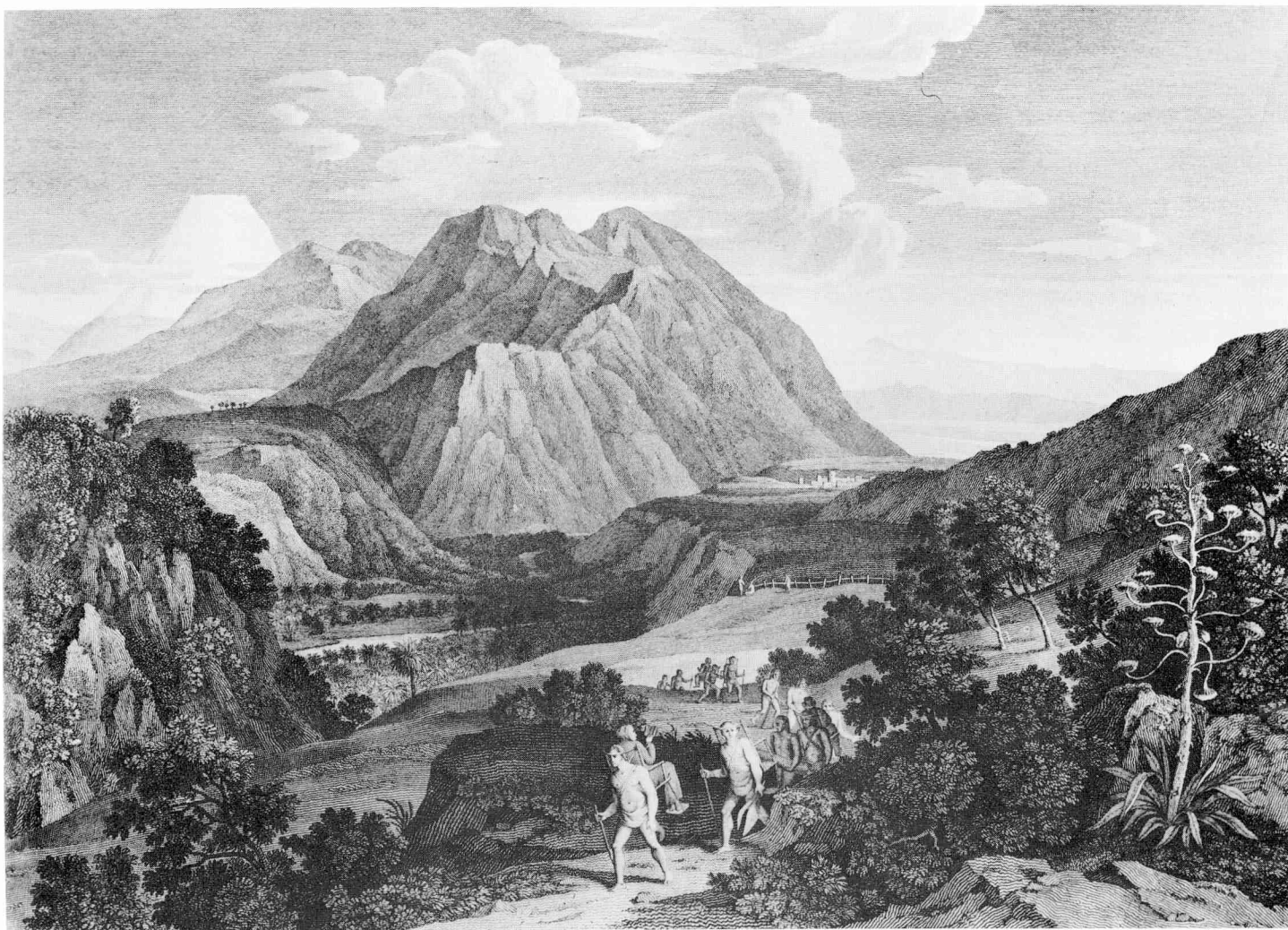
«Passage du Quindiu, dans la Cordillère des Andes.»

Grabado. Abajo izq.: «Dess. d'après une esquisse de Mr. Humboldt par Koch à Rome» – abajo dra.: «Gr. par Duttenhofer à Stuttgart.»

De: Humboldt, Alexander von: Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique. París 1810, lámina 5.

Biblioteca Estatal del Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín.

- 13 Brué, Adrien Hubert: Carte générale de Colombia dressée par A. H. Brué, d'après l'ensemble des observations astronomiques et des renseignements topographiques de Mr. A. de Humboldt. [ca. 1:3 700 000.] s.l. 1825. Grabado (32,3x46,5cm). Biblioteca Estatal del Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín. Col. de mapas, Kart. R. 15078.
- 14 Humboldt, Alexander von: Esquisse hypsométrique des Nœuds de Mont[a]g[n]e[s] et des Ramifications de la Cordillière des Andes depuis le Cap Horn jusqu'à l'Isthme de Panama et la Chaîne de litorale de Venezuela p. A. d. H. 1827. [ca. 1:5 500 000.] 1827. Dibujo a tinta china (69,5x48cm). Biblioteca Estatal del Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín, Col. de mapas, Kart. R 14402.
- 15 «Colombia – tomado de Humboldt y de varias otras autoridades recientes.» Mapa con una representación alegórica del Nuevo Mundo (53x62cm). Londres 1823.



J. A. Koch según un bosquejo de A. v. Humboldt:
El Paso del Quindío
Cat.no. 12

Humboldt y Bonpland llegan el 6 de enero de 1802 a la ciudad que hoy es Quito, y que en aquella época era una de las ciudades más importantes del virreinato de Nueva Granada. En esta oportunidad realizaron trabajos de investigación botánica y geognóstica, en el transcurso de los cuales llegaron a escalar dos de los más altos volcanes del continente, el Pichincha y el Chimborazo. Hacia fines de agosto salieron de este país con rumbo al Perú. Desde allí, y a comienzos del año 1803 volvieron por segunda vez al Ecuador para pasar unas semanas en Guayaquil y emprender algunas expediciones a la selva tropical de la región de Babahoyo.

En Ecuador Humboldt no sólo esbozó su famoso perfil del Chimborazo, el «Cuadro físico de los Andes equinocciales» (no. 16) sino que preparó también otros estudios de las montañas del país. El extraño cráter del «Altar» lo esbozó en 1802 para entregarlo en el año 1840 a Schinkel, quien lo terminara, apareciendo la reproducción en el Volumen «Umrisse von Vulkanen» (Estudios de Perfiles de Volcanes) (no. 19, 20, 21). En la realización artística de la lámina le cupo a Humboldt una función de asesor-consejero. El se decidió por realizar el trabajo usando la técnica de la aguatinata, aceptando así la proposición que le hiciera Schinkel el 13 de abril de 1843 y justificándole de este modo (en Löschnner 1976, pág. 170):

«El artista logrará mayor seguridad en los matices, destacando su suavidad y dándole al mismo tiempo mayor definición a los contornos, siendo quizás posible entonces sacar copias coloreadas. Para ello, desde luego, se requiere cierta destreza en la aplicación de las diferentes tintas sobre la plancha. Empero, para este trabajo se cuenta en varios lugares con artistas experimentados.»

En el texto que acompaña la presentación del «Altar» en el Atlas «Umrisse von Vulkanen» adjunto a los «Kleinere Schriften» confirma Humboldt estar de acuerdo con la presentación del volcán y que este corresponde a la realidad (Humboldt 1853, págs. 461 s.):

«(...) Entre los nativos existe desde hace muchos años la creencia que esta hermosa montaña, cuya majestuosidad y níveo esplendor, sobre todo cuando el sol se pone detrás del Chimborazo, no puedo compararla con ninguna otra visión de los Andes, antiguamente fuera mucho más elevada que el Chimborazo; que sus erupciones ininterrumpidas a lo largo de siete a ocho años hasta que la cumbre se derrumbó por completo, y

sólo los bordes dentados del cráter y dos cuernos muy similares, ubicados muy cerca el uno del otro, permiten intuir su silueta original. Una pequeña formación rocosa a modo de meseta que, vista desde Nueva Riobamba, se extiende en la parte este del borde del cráter, en medio de los ya mencionados cuernos, fue motivo por haberle dado el nombre español de «Altar». (...)

La realización de mi boceto del volcán Capac-Urcu (El Altar) debo agradecerla a mi inolvidable amigo Schinkel, un verdadero genio y maestro en la arquitectura. Este trabajo fue el último que pudiera ejecutar antes de su muerte tan prematura y lamentable.»

También el grabado en colores de la obra «Vues des Cordillères» (no. 22) con una vista del Chimborazo, que el arquitecto y paisajista parisino Jean Thomas Thibaut (1757–1826) dibujara en base a un esbozo de Humboldt, encontró la aprobación del famoso naturalista quien aseguró (Humboldt 1810, página 202):

«La vérité de l'ensemble et des détails a été scrupuleusement conservée.»

En este dibujo la representación de la naturaleza reviste toda la realidad por él intencionada: Se reconoce cómo la nieve recién caída sobre la roca de la montaña cubre la vegetación de las capas más altas, que se asoma de trecho en trecho. Las plantas características de las regiones elevadas se destacan en primer plano.

16* «Géographie des plantes équinoxiales. Tableau physique des Andes et pays voisins. Dressé d'après des Observations et des Mesures prises Sur les Lieux depuis le 10e. degré de latitude boréale jusqu'au 10e. de latitude australe en 1799, 1800, 1801, 1802 et 1803 par Alexandre de Humboldt et Aimé Bonpland. Esquissé et rédigé par M. de Humboldt, dessiné par Schönberger et Turpin à Paris en 1805, gravé par Bouquet, la Lettre par Beaublé, imprimé par Langlois.»
Grabado.

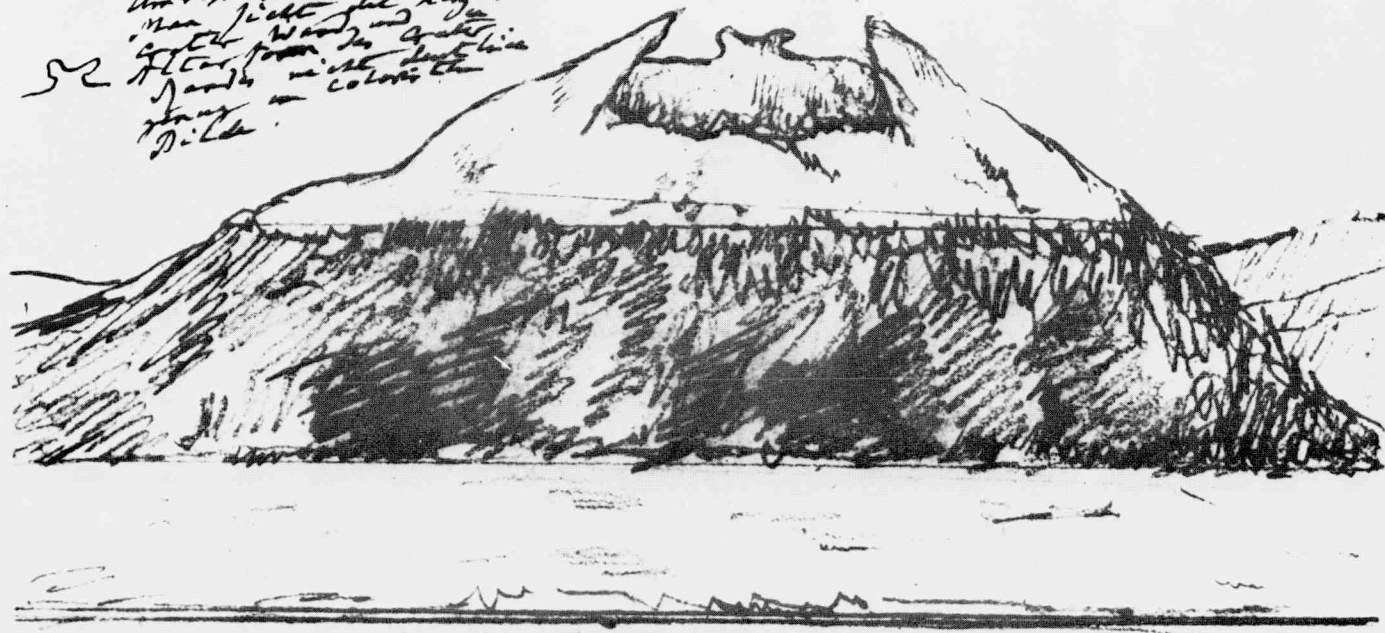
De: Humboldt, Alexander von: Essai sur la géographie des plantes, accompagné d'un tableau physique des régions équinoxiales.
Paris 1807.

Museo Botánico, Berlín.

- 17* A Goethe.
«An Göthe.»
Grabado, dibujado por Bertel Thorvaldsen.
De: Humboldt, Alexander von: Ideen zu einer Geographie der Pflanzen nebst einem Naturgemälde der Tropenländer. Auf Beobachtungen und Messungen gegründet, welche vom 10ten Grade nördlicher bis zum 10ten Grade südlicher Breite, in den Jahren 1799, 1800, 1801, 1802 und 1803 angestellt worden sind, von Al. von Humboldt und A. Bonpland.
Tübingen y París 1807, grabado de portada.
Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 18 Humboldt, Alexander von: Géographie des plantes, rédigée d'après la comparaison des phénomènes que présente la végétation dans les deux continens, par Alexandre de Humboldt et Charles Kunth.
Folleto inédito de la editorial. París 1826.
Biblioteca Estatal del Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín, Col. de manuscritos, legado Alexander von Humboldt, caja 13, no. 26.
- 19* Karl Friedrich Schinkel y Alexander von Humboldt.
Notas acompañando la presentación gráfica de la lámina «El Altar» en el Atlas de Humboldt adjunto a los «Kleinere Schriften» del 13 de abril de 1840.
Archivo Cotta, Fundación del periódico «Stuttgarter Zeitung.» Museo Nacional Schiller, Marbach/Neckar.
- 20* El Altar.
Dibujo a lápiz (10,2x16,6 cm). Firmado abajo dra.: «Humboldt» – fechado abajo izq.: «1802 (...)» – titulado abajo: «El Altar. (16380 Fuß hoch)» – arriba izq.: «Ich lege diese Skizze bei weil darin der Umriß deutlicher ist. Man sieht die hintere Crater Wand und die Altarform des Crater Randes nicht deutlich genug in colorirten Bildern.» [Agrego este esbozo porque aquí los contornos son aún más destacados. En láminas en colores no se ve lo suficientemente claro la pared posterior del cráter y la forma de altar al borde del mismo.]
Museo Nacional Schiller, Marbach/Neckar.
- 21* «El Altar (16380 Par. Fuß über dem Meer).»
Grabado. Abajo izq.: «Gezeichnet von Schinkel nach einer Skizze von A. v. Humboldt» – «gestochen von A. Poppel in München.»
De: Humboldt, Alexander von: Umriss von Vulkanen aus den Cordilleren von Quito und Mexico. Ein Beitrag zur Physiognomik der Natur. (Atlas zu den Kleineren Schriften.)
Stuttgart y Tübingen 1853, lámina 5.
Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 22* El Chimborazo visto desde la meseta de Tapia.
«Le Chimborazo vu depuis le plateau de Tapia.»
Grabado coloreado. Abajo izq.: «Dess. par Thibaut, d'après une esquisse de M. de Humboldt» – abajo dra.: «gr. par Bouquet».
De: Humboldt, Alexander von: Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique.
París 1810, lámina 25.
Castillo de Tegel, Berlín.

99^a

102. Lage von Spitze
bei der ich war
von sehr deutlicher Art
man sieht gleich
die Form des Gesteins
denn es ist deutlich
stark in columnen
Dille.



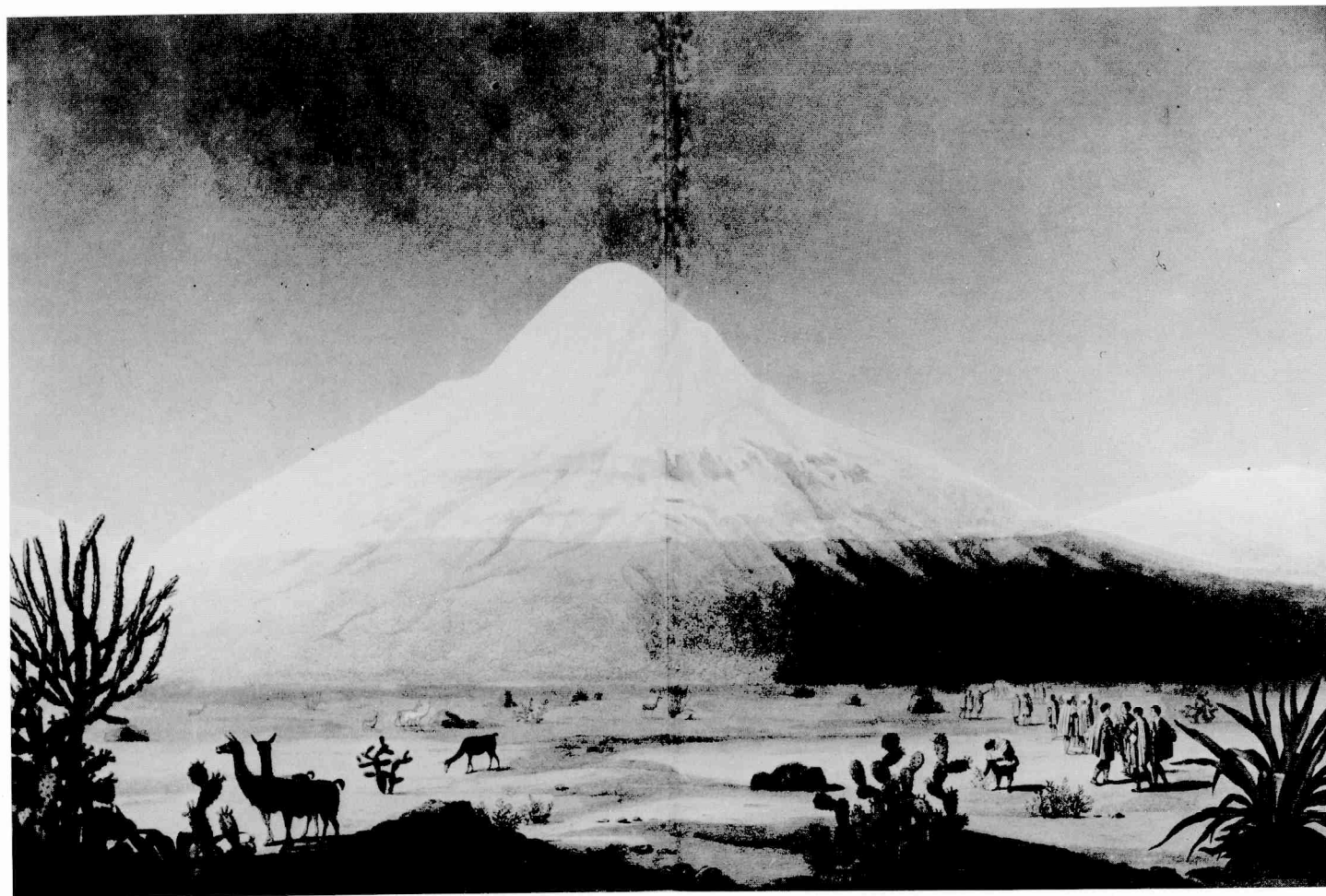
102. Lage

El Altar. (16380 Fm
Rock)

A. v. Humboldt: El Altar
Cat. no. 20



K. F. Schinkel según un bosquejo de A. v. Humboldt:
El Altar
Cat.no.21



J. T. Thibaut según un bosquejo de A. v. Humboldt:
El Chimborazo
Cat. no. 22

Humboldt, Bonpland y Carlos Montúfar, que se reunió a los exploradores en Ecuador, llegan en marzo de 1802 a Aca-pulco. Después de pasar por Taxco, donde permanecieron algún tiempo, alcanzan la capital mexicana para dejarla nuevamente en enero de 1804 con la intención de llegar a Veracruz, pasando por la parte oriental de la región volcánica central que conduce a la costa. Durante esta estadía en México Humboldt realizó investigaciones geográficas, midiendo los volcanes trigonómicamente y agregando dibujos de la naturaleza circundante.

Su estudio a lápiz del Pico de Orizaba lo entregó en Roma en 1805 a Friedrich Wilhelm Gmelin para que éste preparase el grabado en cobre (no. 23). Acerca de este estudio esquemático escribió Humboldt en 1853 (Humboldt 1853, págs. 467s.):

«La primera representación de esta montaña, cuya posición exacta en la bahía mexicana y en la entrada del puerto de Veracruz es de gran importancia para la navegación, la hice en mi Atlas géographique et physique de la Nouvelle-Espagne Pl. XVII, basándome en un dibujo que realizara en el hermoso camino que lleva de Xalapa al pueblo de Huatepec. Mis mediciones trigonométricas las llevé a cabo bajo condiciones muy desfavorables, a una distancia de 8⁴/₅ millas geográficas, en la llanura de Xalapa donde el pico de la montaña aparece solamente bajo un ángulo de altura de 3°43'.»

El pico de Orizaba fue presentado en forma mucho más realista en un trabajo posterior que Humboldt hiciera preparar para su Atlas de los «Kleinere Schriften» (no. 24) y que explica de la siguiente manera (Humboldt 1853, pág. 468):

«El dibujo que presento ahora fue realizado por el gran paisajista alemán Eduard Hildebrandt, basándose en un ingenioso óleo del Barón Gros quien me lo regaló junto con un cuadro del Castillo de Chapultepec a su regreso de México. Ambos cuadros, que presentan la realidad tal cual es, decoran hoy las paredes de un pabellón del Castillo Charlottenhof en Potsdam. El marcante declive del borde del cráter en dirección sudeste le es común a los volcanes Orizaba y Popocatepetl.»

Humboldt con su dibujo de las formaciones de basalto de San Miguel Regla buscaba ante todo mostrar el carácter del tipo de la piedra (no. 25). Por este motivo acentuó lo angular de las columnas que se repetían muy juntas. Después pasa a mostrar algunas columnas rotas con su interior duro y ovalado. La fisionomía de esta piedra ocupó también a otros contemporá-

neos de Humboldt. Carus, luego de un detenido estudio, pintó en las cercanías de Zittau una región basáltica como «paisaje geognóstico», que Goethe elogiara por la fiel reproducción de las rocas.

- 23 «Pic d'Orizaba, vu depuis la Forêt de Xalapa.»
Grabado. Abajo izq.: «Fr. Gmelin perf. Romae 1805» – abajo: «A. de Humboldt ad. nat. prim. del 1804» – abajo dra.: «Fr. Arnold sc. Berol. 1807.»

De: Humboldt, Alexander von: Atlas géographique et physique du Royaume de la Nouvelle-Espagne, fondé sur des observations astronomiques, des mesures trigonométriques et des nivellemens barométriques par Al. de Humboldt.
París 1812, lámina 17.

Instituto Ibero-Am., Berlín.

- 24 Pico de Orizaba.
«Pic von Orizava (Citlaltepētli) (16302 Par. Fuß).»
Grabado. Abajo izq.: «gezeichnet v. Eduard Hildebrandt nach einem Oelbilde von Bn. Gros» – abajo dra.: «Gestochen von F. Riegel.»

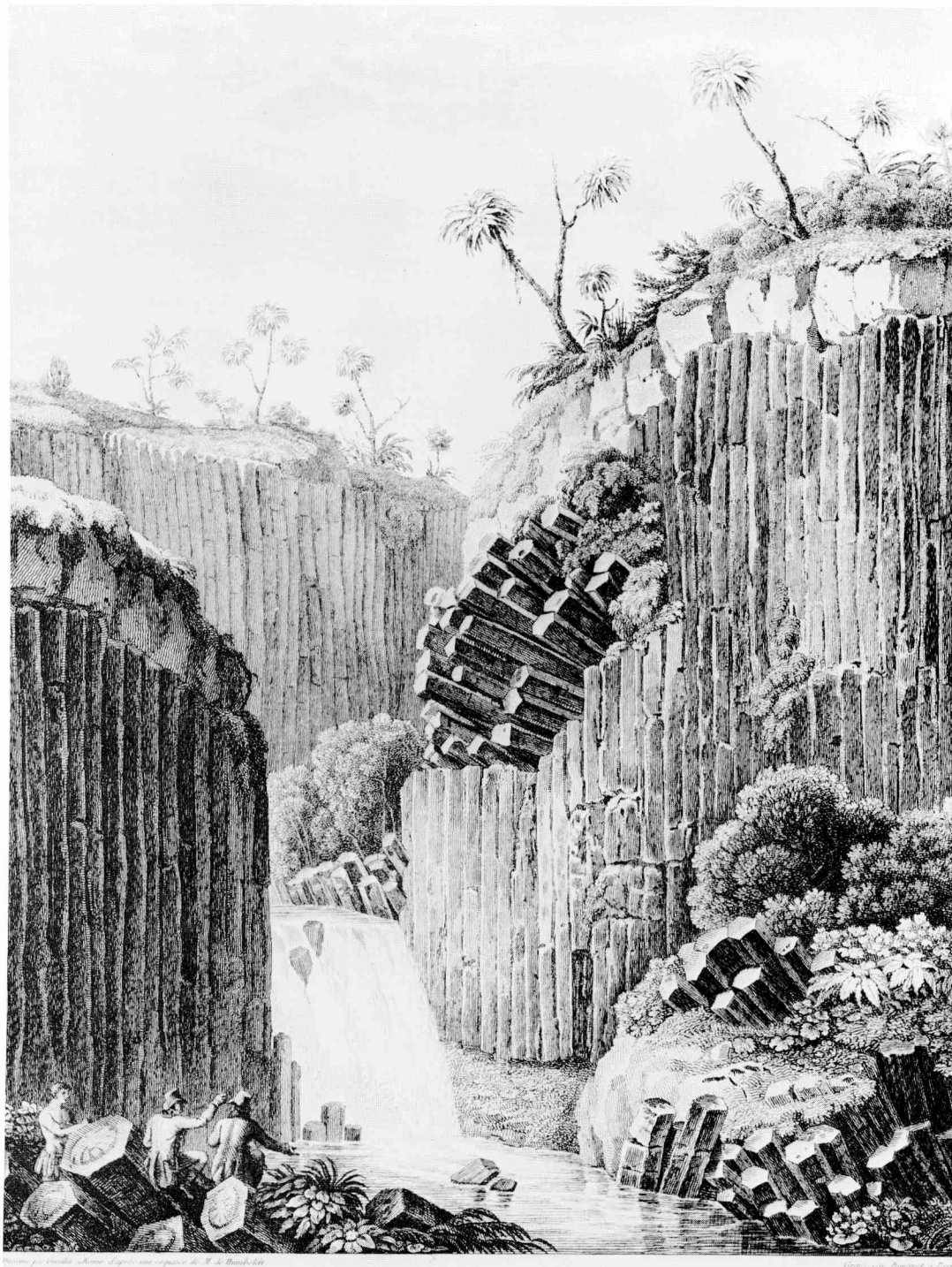
De: Humboldt, Alexander von: Umriss von Vulkanen aus den Cordilleren von Quito und Mexico. Ein Beitrag zur Physiognomik der Natur.
(Atlas de los «Kleinere Schriften».)
Stuttgart y Tübingen 1853, lámina 9.

Instituto Ibero-Am., Berlín.

- 25* Rocas de basalto y cascada de San Miguel Regla.
«Rochers basaltiques et Cascade de Regla.»
Grabado. Abajo izq.: «Dess. par Gmelin à Rome, d'après une esquisse de M. de Humboldt» – abajo dra.: «Gr. par Bouquet à Paris.»

De: Humboldt, Alexander von: Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique.
París 1810, lámina 22.

- 26 «Carte du Mexique et des Pays Limitrophes situés au nord et à l'est, dressée d'après la Grande Carte de la Nouvelle-Espagne de Mr. A. de Humboldt et d'autres Matériaux par J. B. Poirson 1811.»
Abajo izq.: «Gravé par Barriere» – abajo: «Se trouve à Paris chez F. Schoell, Libraire» – abajo dra.: »et l'écriture par L. Aubert.»
De: Humboldt, Alexander von: Atlas géographique et physique (V. no. 23), lámina 2, hoja suelta.
Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 27 «Pièce de procès en écriture hiéroglyphique.»
Grabado coloreado. Abajo dra.: «Bouquet sc.»
De: Humboldt, Alexander von: Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique. 2 vols. París 1816; tomo 1, lámina V.
Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 28 «Peintures hiéroglyphique Aztèques, du Manuscrit de Dresde».
Grabado coloreado. Abajo dra.: «Bouquet sc.»
De: Humboldt: Vues des Cordillères (V. no. 27), tomo 2, lámina XVI.
- 29 Fragmentos de un manuscrito pictográfico de contenido histórico-geográfico, procedente de Huamantla, Tlaxcala.
De: Humboldt, Alexander von: Historische Hieroglyphen der Azteken, im Jahre 1803 im Königreiche Neu-Spanien gesammelt von Alexander von Humboldt. [Facsimile]
[Berlín 1893], lámina III.
Instituto Ibero-Am., Berlín.



F. W. Gmelin según
un bosquejo de A.
v. Humboldt:
Rocas de basalto y
cascada de San Miguel
Regla
Cat. no. 25

Johann Moritz Rugendas (1802–1858) quien fuera considerado por Humboldt como el «creador y padre del arte de la presentación pictórica de la fisionomía de la naturaleza» provenía de una familia de artistas de la ciudad de Augsburgo. Las primeras lecciones de dibujo las tuvo con su padre. Más tarde trabajó bajo la dirección de Albrecht Adam, pintor de escenas bélicas. En el año 1817 ingresó a la Academia de Arte de Munich para dedicarse junto a Lorenz Quaglio a la pintura de la naturaleza. Durante su tiempo libre realizaba estudios de paisajes y de arquitectura en los alrededores de las ciudades de Munich, Augsburgo y Ulm. Por aquel entonces la carrera del pintor aún no estaba determinada en absoluto sino que vendría a ser influenciada decisivamente por la realización de un viaje por los trópicos. Esta inesperada posibilidad tomó rasgos concretos al saber Rugendas que el Barón Georg Heinrich von Langsdorff, al servicio del Zar, buscaba un ilustrador para una expedición al interior del Brasil. Seguramente Rugendas tomó esta decisión bajo la influencia de los informes escritos por Martius y Spix, quienes en el año 1820 volvieron a Munich después de haber pasado tres años en el Brasil. El, como su padre le escribiera en una carta al Rey de Baviera Maximilian, quería continuar los contactos establecidos en Sudamérica por los dos naturalistas.

Es así como en otoño de 1821 partió el pintor rumbo al Brasil, donde llegó en el mes de diciembre en óptimas condiciones. Durante la expedición sin embargo, y muy pronto ya, comenzaron las dificultades y los malentendidos con Langsdorff, situación que finalmente le llevó a dejar el grupo. De esta manera viajó sólo por las provincias de Río de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso, Espírito Santo y Bahía. Durante el trayecto de estos viajes dibujó muchísimo, terminando también algunas hojas en acuarela y tinta china. Mostró así paisajes, escenas callejeras, imágenes de la vida de los indios, de las diferentes razas, y la vegetación de esas zonas. Entre sus dibujos de plantas se encontraban varios dedicados al estudio de las palmeras, uno de los cuales hizo llegar a Martius desde Brasil.

En 1825 al regresar Rugendas a Europa, se dirigió en primer lugar a París. En esta capital pensaba publicar una selección de sus «Estudios Brasileños». A pesar de que este plan en aquella época no tomó formas concretas, su corta estadía en Francia terminó siendo muy importante para él, ya que tuvo la oportunidad de conocer allí a Alexander von Humboldt, llegando a mostrarle sus trabajos hechos en el Brasil. Humboldt prefirió ante todo sus dibujos dedicados a la vegetación. Es así como en una oportunidad escribió al pintor: «Ud. es el único que hasta el momento ha comprendido el verdadero carácter de esta vegetación, y esto se lo dice alguien que ha vivido seis años en medio de estas formas.» (Humboldt a Rugendas, 1825; en Richert 1959, pág. 12). Al mismo tiempo le pidió Humboldt que le hiciera tres dibujos para ilustrar el capítulo «Fisionomía de las Plantas» para la nueva edición de su libro «Geografía de las Plantas». Se trataba en este caso de trabajos relativos a la palmera, el helecho y el banano.

Bajo la dirección de Humboldt realizó Rugendas trabajos con plantas de carácter fisionómico, buscando siempre ser muy meticuloso en lo científico, pero sin dejar de ser artista. Humboldt, por su parte, estuvo muy satisfecho con las ilustraciones preparadas por Rugendas. En la traducción alemana del folleto original francés (no. 18) para la nueva edición de la «Geografía de las Plantas», que apareciera en el periódico «Geographische Zeitung», un suplemento de «Hertha», hizo publicar el siguiente texto (Humboldt 1826, pág. 59):

«Junto con la «Geografía de las Plantas» de los Sres. Humboldt y Kunth se publicarán por lo menos 20 grabados, algunos de los cuales mostrarán la vegetación o la fisionomía de las plantas. Los grabados serán hechos en base a los dibujos que el Señor Rugendas hiciera en las selvas del Brasil no hace mucho tiempo. Este joven y meritorio artista vivió durante cinco años en la región de las plantas tropicales. Rugendas estaba dominado por la idea que solamente se podía llegar a la expresión artística en el dibujo a través de la verdadera y fiel imitación de las formas existentes en este mundo salvaje.»

Lamentablemente la mencionada publicación de la «Geografía de las Plantas» nunca apareció.

«Voyage Pittoresque dans le Brésil»

Gracias a la mediación de Humboldt le fue posible a Rugendas años más tarde concretar un contrato con la editorial parisina Engelmann & Co. para la publicación de su importante

material relativo a su expedición en el Brasil. Para la edición del «Voyage Pittoresque» fueron preparadas cien hojas, entre ellas dos de Jean Baptiste Debret (1768–1848), un artista que Rugendas conociera en Río de Janeiro. Las láminas fueron preparadas por artistas franceses en un trabajo en conjunto a largo de varios años. Rugendas mismo litografió tres láminas. La impresión se hizo finalmente entre los años 1827 a 1835. El texto lo escribió el historiador literario Victor Aimé Huber (1800–1869), un amigo del pintor, basándose en las notas escritas por Rugendas en Brasil. La selección de las láminas se hizo siguiendo un criterio artístico-formal junto a una valoración científica. La obra está dividida en: I «Paysages» (no.30–36), II «Portraits et Costumes» (no.37–39), III «Mœurs et usages des indiens» con sub-capítulos «Vie des Européens» y «Européens à Bahia et à Pernambuco» (no.40–44), IV «Mœurs et usages des nègres».

El libro «Voyage Pittoresque» comienza con una exhaustiva intruducción acerca de los diferentes paisajes brasileños. Informa detalladamente sobre rutas de viaje, la bahía de Río de Janeiro y diferentes ciudades. Treinta láminas litografiadas con vistas del mar, de las playas, como así también de regiones montañosas, selváticas y fluviales. Las plantas características del lugar ocupan casi siempre el primer plano del cuadro. Para dar más vida a los paisajes presentados se les ha poblado de jinetes, aborígenes, bailarines, botes o animales.

Concordando con el punto de vista de Humboldt, Rugendas se limitó a presentar sólo lo fisionómicamente relevante. Debido a esto sus motivos paisajísticos son mucho más que una simple reproducción de la naturaleza en el marco estrecho de una región. Estos motivos caracterizan excelentemente determinados climas, como lo es la presentación de las húmedas selvas tropicales «Forêt vierge près Manqueritipa» (no.30): En el primer plano se destaca un enorme árbol cuyo tronco está abrazado por una planta trepadora. De sus ramas cubiertas por bromeliáceas epifitas cuelgan lianas y tiliáceas leñosas. A través de la selva corre el brazo de un río en cuyas riberas observamos plantas palustres con hojas en forma de punta de flecha – aroideas. El fondo de la lámina lo forma un matorral de bambúes, cecropias, euterpias y altos árboles siempre vivos de copa ancha donde los pájaros cuelgan sus nidos. En un claro al borde del río vemos pájaros exóticos.

Hermann Burmeister, viajero y experto en Brasil, confirmó que el pintor Rugendas supo también, en la vista de la Serra do Ouro Branco en la Provincia de Minas Gerais (no. 31), destacar lo realmente característico de este paisaje (Burmeister 1853, pág. 365, anotación, y pág. 484):

«Las más hermosas formaciones de araucarias las he visto en la parte noroeste de la ladera de la Serra da Mantiqueira atrás de Nascimento. No menos hermosos son los árboles de la Serra do Ouro Branco de los cuales Rugendas dibujara una acertada lámina. (Viaje Pittoresco, cap. I, lámina 4).» (...) «De regreso a mi patria noté con gran placer que Rugendas justamente eligió este lugar cubierto de abetos para su vista de las elevaciones de las áridas mesetas de esta zona del Brasil. Este excelente dibujo (Viaje Pittoresco cap. I, lámina 4) da una idea exacta de las regiones que se encuentran entre el Ouro Branco y Carreiras, donde nosotros estuviéramos hace muy poco tiempo.»

En su libro de viajes se encuentran muchas escenas de la vida de los aborígenes, entre ellas la «Danza de los Puris» (no. 44), que siempre fue destacada como extraordinariamente interesante en los informes de los exploradores europeos en el Brasil. Son muchos los viajeros alemanes, además de Rugendas, que trataron de presenciar personalmente esta danza, entre ellos Wied, Spix y Martius, Adalbert de Prusia, Burmeister, Avé-Lallemant y Grashof para después poder describirla en textos o reproducirla en dibujos.

Rugendas se ocupó crítica, detenidamente de las condiciones de vida de la población esclava negra. El triste destino de esta raza se refleja en muchos trabajos del libro «Voyage Pittoresque». La figura del «Capitao do Matto» (no. 40) se nos presenta en toda su brutalidad. A este respecto Rugendas informa (Rugendas 1836, pág. 51):

«Podría creerse que en un país como el Brasil no sería posible volver a apresar a un negro que se haya escapado del cautiverio. Pero sucede todo lo contrario, es decir los casos de negros que logran escapar para siempre son muy raros. Esto se debe en parte a la institución de los llamados «Capitães do Matto». Estos son en su mayoría negros libres con una paga fija que recorren de tiempo en tiempo su distrito en busca de negros escapados o sin dueño, apresándolos para devolverlos a sus amos o, si no los conocieran, entregarlos a la prisión más próxima.»

Con su obra Rugendas hizo un gran aporte a la botánica, a la etnología, a la geografía y a la historia del Brasil. Humboldt se mostró muy impresionado por su labor escribiéndole en una oportunidad (Humboldt a Rugendas, sin fecha; en Richert 1959, pág. 18):

«Tuve la suerte de haber sido el primero aquí en París en reconocer su gran talento, puesto de manifiesto en la reproducción de la parte fisionómica del paisaje. (...), la concepción de esta

obra hace que sea la primera publicación aparecida acerca de la naturaleza en el trópico. (...).»

Humboldt tenía en su poder cinco páginas litografiadas de las «escenas y vistas de Sudamérica» que pertenecieron a una serie de láminas previstas para el «Voyage Pittoresque». Tiempo más tarde Humboldt recomendó a Rugendas al Gobernador de Quito, presentándole como autor de un «célèbre Voyage Pittoresque au Brésil».

Hermann Burmeister aseguraba en su obra sobre el Brasil (1853, págs. 260s.) que Rugendas en su «Voyage Pittoresque» «por primera vez obtuvo una representación viva y realista del mundo brasileño y esto sin olvidar el aspecto artístico.» Burmeister recomendaba a sus lectores esta «valiosa obra» como una «fiel ilustración» (1853, pág. 260, nota).

Los trabajos de Rugendas referentes al Brasil fueron utilizados en Francia para la decoración de porcelanas y papeles murales. Como contrapartida al «papier panoramique» que apareciera en los años 1804/05 con motivos de los viajes del Capitán Cook, imprimió en 1829 la Casa Zuber los papeles murales «Les Vues du Brésil» en treinta rollos, mostrando seis trabajos del «Voyage Pittoresque» del artista Rugendas. El éxito de la venta fue tal que se decidió la fabricación de papeles pintados con motivos de paisajes de Norteamérica. En la manufactura de porcelanas de Sèvres, fueron decorados entre los años 1834 a 1837 siete platos de un «servicio campestre» con motivos del libro de viajes de Rugendas.

Para dar a conocer finalmente al público de lengua alemana la obra de Rugendas decidió en 1836 la Casa Editorial «Lithographische Kunst-Anstalt» de J. Brodtmann la publicación de una versión abreviada del «Voyage Pittoresque» bajo el título «Das Merkwürdigste aus der malerischen Reise in Brasilien» (Lo más curioso del viaje pintoresco al Brasil). Entre las cuarenta ilustraciones de esta publicación (no. 45) encuentra el lector con gran sorpresa una reproducción del libro de viajes de Maximilian zu Wied bajo el título de «La familia de los botocudos en viaje».

El «Voyage Pittoresque» de Rugendas es considerado aún hoy en día en el Brasil como la representación más importante, hermosa y característica del país. Por este motivo la obra a partir de 1938 ha sido editada repetidamente en São Paulo y Río de Janeiro; algunas veces en forma abreviada (no. 46 y 47).

30* Selva brasileña.

«Forêt vierge près Manqueritipa dans la province de Rio de Janeiro.»

Litografía. Abajo izq.: «A. Joly del.» – abajo: «dess. d'ap. nat. par Rugendas» – abajo dra.: «Lith. de Engelmann Rue Louis-le-Grand No.27 à Paris.»

De: Rugendas, Johann Moritz: Voyage Pittoresque dans le Brésil. Col. de 70 láminas litografiadas. París 1827–1835, Sección I, lámina 3.

Instituto Ibero-Am., Berlín.

31 «Serra Ouro-Branco dans la province de Minas Geraës.»

Litografía. Abajo izq.: «Bichebois del. fig. par V. Adam» – abajo: «dess. d'ap. nat. par Rugendas» – abajo dra.: «Lith. de Engelmann Rue Louis le Grand No.27 à Paris.»

De: Rugendas: Voyage Pittoresque (V. no. 30), Sección I, lámina 4.

32 «Bota-Fogo.»

Litografía. Abajo izq.: «Dess. d'ap. nat. par Rugendas» – abajo: «Lith. de Engelmann, rue du faub. Montmartre No.6» – abajo dra.: «Sabatier del.»

De: Rugendas: Voyage Pittoresque (V. no. 30), Sección I, lámina 11.

33 «Serra das Orguas.»

Litografía. Abajo izq.: «Dess. d'ap. nat. par Rugendas» – abajo: «Lith. de Engelmann, rue du faub. Montmartre No.6» – abajo dra.: «Rugendas et Joly.»

De: Rugendas: Voyage Pittoresque (V. no. 30), Sección I, lámina 15.

34 «Campos sur les bords du Rio das Velhas dans la province de Minas Geraës.»

Litografía. Abajo izq.: «Bonington del. fig. par V. Adam» – abajo: «dess. d'ap. nat. par Rugendas» – abajo dra.: «Lith. de Engelmann, Rue Louis-le-Grand No.27 à Paris.»

De: Rugendas: Voyage Pittoresque (V. no. 30), Sección I, lámina 5.

- 35 «Mandioca.»
Litografía. Abajo izq.: «Dess. d'ap nat. par Rugendas» – abajo: «Lith. de Engelmann, rue du faub. Montmartre No.6» – abajo dra.: «Bichebois del.»
De: Rugendas: Voyage Pittoresque (V.no.30), Sección I, lámina 14.
- 36 «Porto do Estrella.»
Litografía. Abajo izq.: «Dess. d'ap. nat. par Rugendas» – abajo: «Lith. de Engelmann, rue du faub. Montmartre No.6» – abajo dra.: «V. Adam del.»
De: Rugendas: Voyage Pittoresque (V. no.30), Sección I, lámina 13.
- 37 «Costumes de Bahia.»
Litografía. Abajo izq.: «Dessiné d'après nature par Rugendas» – abajo: «Lith. de Engelmann» – abajo dra.: «Lithé. par Zwinger.»
De: Rugendas: Voyage Pittoresque (V.no.30), Sección II, lámina 20.
- 38 «Nègre & nègresse de Bahia.»
Litografía. Abajo izq.: «Dess. d'ap. nat. Rugendas» – abajo: «Lith. de Engelmann rue du Faub. Montmartre No.6» – abajo dra.: «Lithé. par Maurin.»
De: Rugendas: Voyage Pittoresque (V.no.30), Sección II, lámina 8.
- 39 «Costumes de Rio Janeiro.»
Litografía. Abajo izq.: «Dessiné d'après nature par Rugendas» – abajo: «Lith. de Engelmann» – abajo dra.: «Lith. par Maurin.»
De: Rugendas: Voyage Pittoresque (V.no.30), Sección II, lámina 16.
- 40* «Capitão do Matto.»
Litografía. Abajo izq.: «Dess. d'après nat. par Rugendas» – abajo: «Lith. de Engelmann rue du F. Montmartre N.6» – abajo dra.: «Lith. par Zwinger.»
De: Rugendas: Voyage Pittoresque (V.no.30), Sección III, lámina 15.
- 41 «Indiens dans leur cabane.»
Litografía. Abajo izq.: «Dess. d'ap. nat. par Rugendas» – abajo: «Lith. de Engelmann, rue Louis-le-Grand No.27 à Paris» – abajo dra.: «V. Adam del.»
De: Rugendas: Voyage Pittoresque (V.no.30), Sección III, lámina 2.
- 42 «Rencontre d'indiens, avec des voyageurs européens.»
Litografía. Abajo izq.: «Dess. d'ap. nat. par Rugendas» – abajo: «Lith. de Engelmann, rue Louis-le-Grand No.27 à Paris» – abajo dra.: «Rugendas del.»
De: Rugendas: Voyage Pittoresque (V.no.30), Sección III, lámina 1.
- 43 «Chasse au tigre.»
Litografía. Abajo izq.: «Dess. d'ap. nat. par Rugendas» – abajo: «Lith. de Engelmann, rue Louis-le-Grand No.27 à Paris» – abajo dra.: «V. Adam del.»
De: Rugendas: Voyage Pittoresque (V.no.30), Sección III, lámina 3.
- 44 «Danse des Pury's.»
Litografía. Abajo izq.: «Dessé. d'ap. nat. par Rugendas» – abajo: «Lith. de Engelmann, rue du faub. Montmartre No.6, à Paris» – abajo dra.: «Lithé. par V. Adam et Lecamus.»
De: Rugendas: Voyage Pittoresque (V.no.30), Sección III, lámina 6.
- 45 Negras de Río de Janeiro.
«Negerinen von Rio-Janeiro.»
Litografía. Abajo dra.: «Lith. v. J. Brodtmann.»
De: Rugendas, Johann Moritz: Das Merkwürdigste aus der malerischen Reise in Brasilien. Schaffhausen 1836, Sección 4, lámina 2 [= Rugendas: Voyage Pittoresque (V. no.30), Sección IV, lámina 2.]
Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 46 Rugendas, Johann Moritz: Viagem pitoresca através do Brasil. Trad. de Sérgio Milliet. Apresentação de Josué Montello. Río de Janeiro, 1972.
Instituto Ibero-Am., Berlín.

- 47 Rugendas, Johann Moritz: Brasil romântico. Trad. e adapt. de Sérgio Milliet. Préf. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. [Extr. y trad. según la ed. aparecida en 1835 en París: Rugendas: Voyage Pittoresque dans le Brésil.] São Paulo 1966.
Instituto Ibero-Am., Berlín.



J. M. Rugendas: Selva brasileira
Cat.no. 30

Rugendas planeó ya durante su estadía en Italia entre los años 1828/29 un segundo viaje a América. Es así como decidió partir primero para Haití y desde allí pasar a México donde iría a Palenque, el centro religioso maya que tanto le interesaba. Desde México pensó viajar en barco a Chile para visitar a los indios araucanos. Luego quería atravesar los Andes, dirigiéndose a Buenos Aires, para desde allí seguir viaje a Tucumán en el norte de Argentina. Tenía prevista además una visita a Bolivia, esperando al final de su ruta llegar al Perú y a Colombia para poder investigar allí las culturas pre-hispánicas. Rugendas comunicó estos planes a Humboldt, quien se mostró muy de acuerdo con esta decisión, escribiéndole entre otras cosas (Humboldt a Rugendas el 13.3.1830; en Richert 1959, pág. 23):

«Me alegro de saber que decidiera ir a América. Creo que con Ud. y gracias a su talento de presentar con tanta fuerza la realidad comenzará una nueva época de la pintura paisajística, (...).»

Humboldt sin embargo no estaba de acuerdo con la ruta prevista para el viaje, considerando que no era la más adecuada. A pesar de que él mismo se ocupó intensamente de todo lo relativo al arte prehispánico, en especial en la región de Perú y México, no se refirió en lo más mínimo a lo que le escribiera Rugendas en cuanto a sus aspiraciones en el campo de la arqueología. Humboldt deseaba que se dedicara solamente a la presentación pictórica de la naturaleza, recordándole que buscara sólo en la naturaleza «lo importante», como corresponde a un artista con sus cualidades. El campo más propicio para su trabajo lo encontraría allí donde la vegetación se muestra en toda su multifacética riqueza, allí donde la exuberancia de las plantas contrasta con altas montañas nevadas. Por eso le aconsejaba (Humboldt a Rugendas el 13.3.1830; en Richert 1959, pág. 23):

«Trate de evitar las zonas templadas: Buenos Aires, Chile y las selvas que no cuenten con volcanes y picos nevados así como los ríos Orinoco, Amazonas y, sobre todo, pequeñas islas.»

El artista habría de dedicarse a dibujar palmeras, helechos tan grandes como arbustos, cactus y volcanes en zonas que Humboldt le indicara (Humboldt a Rugendas el 13.3.1830; en Richert 1959, pág. 23):

«(...) Quindío y Tolima en el camino de Santa Fe hacia Po-

payán o Quito, quizás México al pie del Orizaba. Sin embargo México debido a sus robles tiene ya un carácter demasiado nórdico. Quito y el Alto Perú, las laderas del Chimborazo en la parte que va hacia Guayaquil y todo el camino que va a Cartagena. Turbaco hacia Bogotá, Paso de Quindío, Popayán, el Volcán Sotara, Puracé, Pasto hasta el Lago Titicaca y las montañas que midiera Pentland.»

Aquí Humboldt describió paisajes que casi en su totalidad había ya recorrido personalmente y presentado en sus obras.

Después de haber fijado la región geográfica de la ruta de viaje Humboldt por intermedio de Schinkel le hizo llegar una serie de sugerencias detalladas para la representación pictórica del trópico (Humboldt a Schinkel, sin fecha [primavera de 1830]; en Richert 1959, pág. 26):

«(...) dígame a Rugendas, (...) que no desperdicie su talento que consiste sobre todo en dibujar lo realmente excepcional del paisaje como, por ejemplo, picos nevados de montañas, bambúes, la flora tropical de las selvas, grupos individuales de la misma especie de plantas, pero de diferentes edades; filíceas, latánias, palmeras con hojas plumadas, bambúes, cactus cilíndricos, mimosas de flores rojas, inga (con ramas largas y grandes hojas), malváceas con el tamaño de un arbusto con hojas digitales, en especial el árbol de las Manitas (Cheirantodendron) en Toluca; el famoso Abuehuete de Atlisco (el milenario cupressus disticha) en las cercanías de México; las especies de orquídeas de hermosa floración en los troncos de los árboles cuando éstos forman nidos redondos recubiertos de musgo, rodeados a su vez por los bulbos musgosos del dendrobio; algunas figuras de caoba caídas y cubiertas por orquídeas, banisterias y plantas trepadoras; además otras plantas gramíneas de 20 a 30 pies de altura de la familia de los bambúes, nastro y diferentes foliis distichis. Estudios de potos y dracontium; un tronco de crescentia cujete cargado de frutas que salen de éste; un teobroma-cacao floreciendo y cuyas flores salen de las raíces; las raíces externas de hasta 4 pies de altura en forma de estacas o tablas del cupressus disticha; estudios de una roca cubierta por fucus; ninfeas azules en el agua; gustavias (pirigara) y lecitis florecientes; ángulo visto desde arriba de una montaña de un bosque tropical de manera de ver solamente los florecientes árboles de copa ancha entre los cuales se alzan los pelados troncos de las palmeras como un corredor de columnas, una selva sobre otra selva; las diferentes fisionomías de materiales de pisang y heliconium –dicho en una palabra, todos estos objetos muy pintorescos de por sí que, sin embargo sólo al

dibujarlos en forma separada ganan el significado y la importancia que les corresponde.»

Gracias a la mediación de Humboldt y Schinkel le fue posible al artista vender algunas láminas a la Familia Real de Prusia, logrando así el dinero necesario para el viaje. Vanos empero fueron los esfuerzos de Rugendas por obtener un contrato del editor Johann Friedrich von Cotta para la publicación de los trabajos pictóricos que resultarían del viaje a América.

Después de una corta estadía en Haití llegó Rugendas en julio de 1831 a México. Durante tres años viajó a través del país, visitando muchos lugares donde había estado Humboldt. Basado en las indicaciones y recomendaciones que Humboldt le diera, el artista encontró muy buena acogida y colaboración. Entre sus promotores se encontraba el Cónsul General Prusiano Karl Wilhelm Koppe (1777–1837), que tenía en su poder el «Voyage Pittoresque dans le Brésil» de Rugendas y esperaba que se publicase un libro parecido a éste pero dedicado a México. Para ello se puso en contacto con Rugendas no bien éste llegó a Veracruz (V. carta no. 1, pág. 63). De Veracruz pasó el pintor a la capital. Durante este viaje quedó muy impresionado con las regiones circundantes a los volcanes Cofre de Perote, Pico de Orizaba, Popocatepetl e Iztaccíhuatl. Desde la Ciudad de México Rugendas emprendió muchas excursiones como, por ejemplo, a Cuernavaca, Toluca, Actopan, Real del Monte, Atotonilco el Grande y El Chico. Más tarde viajó a Morelia pasando por Angangueo, luego estuvo en el Lago de Pátzcuaro, en el Volcán Jorullo, en el Lago Chapala, visitando también la ciudad de Guadalajara, el Volcán Colima y Acapulco, donde se vio obligado a dejar México por haberse visto envuelto en algunos sucesos políticos.

De esta forma conoció sobre todo las regiones volcánicas de la zona central de México y las regiones tropicales de la costa, donde debido a las grandes diferencias de altura de los cambiantes relieves, asimismo a una superposición de zonas climáticas. El viajero será confrontado allí con un paisaje que Humboldt recordara como «fantásticamente dividido en forma vertical y horizontal.»

En México Rugendas pintó especialmente paisajes cuya extraordinaria variedad le impresionó vivamente.

También las escenas de ciudades ejercieron en él una atracción (no. 48–56). Estos trabajos traducen una imagen real del aspecto de pueblos mexicanos hacia los años treinta del siglo pasado. Pero Rugendas se ocupó además de observar y participar en la vida de los pobladores como lo demuestran no solamente sus estudios artísticos con escenas típicas del género,

sino también los informes que mandara a Europa (V. carta no. 2, pág. 65).

Durante esta época preparó dibujos a lápiz y a tinta china, óleos, pinturas a témpera y acuarelas. Merece la atención destacar el hecho que en México haya pintado por primera vez óleos sobre cartón y esto al aire libre. A este respecto le escribió el 31 de marzo de 1832 a su hermana Luise (en Löschner 1976, págs. 190s.):

«Tú sabes muy bien que no me gustaba pintar. La experiencia que ahora tengo hace que este oficio me resulte más grato ahora, y algunos de mis trabajos creo que no son del todo malos. El viajar tiene de bueno que uno continúe estudiando y mantenga los ojos abiertos para todo. Este país parece haber sido creado para el pintor, dado que el carácter del paisaje cambia constantemente. Las hermosas siluetas de las montañas que encierran el valle de México cambian de aspecto a cada hora del día. Las elevaciones de la zona, con poca vegetación, tienen esos bellos colores cálidos de las montañas romanas o sicilianas.»

La impresión que le causara un paisaje primeramente la fijaba en finos croquis a lápiz, una que otra vez también en dibujos a tinta o improvisadas acuarelas. A veces solía anotar también la exacta gama de colores en los estudios previos. Estas hojas servían de base para la realización posterior de óleos, siempre y cuando el objeto presentara las condiciones técnicas previas para el trabajo. La mayoría de los estudios en colores están acompañados por otros en lápiz. Rugendas consideraba estos estudios como obras de arte completadas para cuya realización había vivenciado la naturaleza cada vez de nuevo.

En la elaboración artística de sus impresiones de la naturaleza encontramos influencias de la pintura de paisajes francesa e inglesa, con las cuales seguramente habrá estado en contacto durante sus visitas a estos países. La utilización exacta de la impresión inmediata del paisaje y la claridad de la luz al aire libre en muchos de sus trabajos nos hace pensar en los estudios italianos de Corot. De los pintores franceses en Italia, Rugendas parece haber tomado – como lo demuestra lo pastoso en su tratamiento del color – la técnica del estudio al óleo. Sus pinturas muestran también fuertes analogías con los paisajistas ingleses. Así como lo hicieran Constable y Bonington, pintando la luz, el aire, y la frescura de la naturaleza, presentaba Rugendas lo jugoso de la vegetación y el paisaje impregnado de luz y humedad. Los temas pintados por él nacen del color. Algunos de sus paisajes con sus intensos tonos verdes, en los cuales contraponen los rasgos de un sol ardiente con

la humedad y la sombra, nos hacen pensar en los primeros óleos de Turner. Es justamente con ese pintor que Rugendas tiene mayor afinidad por la rica utilización del color en sus trabajos. Muchas veces sucedió que presentó los colores naturales de los paisajes en forma mucho más intensa de lo que en realidad eran. Otras veces buscaba, por medio de una propia interpretación del color, acentuar las peculiaridades de un paisaje. La confrontación de motivos con diferentes tonalidades en un paisaje seguramente está relacionado con los trabajos de Turner. Con sus estudios al óleo de fuertes tonalidades debemos agrupar a Rugendas entre los más importantes pintores al aire libre del siglo 19. En Alemania deberíamos ubicarlo muy cerca de la obra de Karl Blechen.

Rugendas, antes de iniciar su segundo viaje a América, sostuvo que «no es el deseo del genio sino el amor y el entusiasmo por la ciencia» lo que le guiaba en su labor artística. Esta confesión nos explica el porqué de su búsqueda en zonas desconocidas de México de material para la realización de un volumen de gran interés científico y nos explica al mismo tiempo el porqué del deseo de mostrar en sus paisajes las leyes de la naturaleza. Sus «paisajes» son mucho más que una mera interpretación de un lugar preciso. Cuando un grupo de plantas resultaba representativo del clima de una región buscó Rugendas subrayar en forma artística esta realidad. Para esto encontramos muchos ejemplos, como ser los bosques de palmeras en el trópico que, si bien están ligadas a un clima, no lo están en relación con un lugar. Los altos valles áridos mexicanos los fija topográficamente sólo a través de sus cordilleras, la fisionomía de las plantas no cambia. Las características propias del paisaje se reflejan excelentemente en el uso de colores vivos. Si los paisajes estaban determinados por grandes contrastes, modificaba entonces Rugendas los colores naturales para así aumentar las tensiones existentes. Lo árido de una región lo acentuaba con la ayuda del empleo de colores fríos, lo ardiente de una zona lo recalca por medio del uso de colores especialmente cálidos.

Para sus estudios del paisaje contó Rugendas con el apoyo de naturalistas y otros hombres de ciencia. Fue él quien buscó el contacto con ellos, para poder así continuar la fructífera cooperación que encontrara en Humboldt y que tan buena influencia ejerciera en su actividad artística. Fue así como conoció a Eduard Harkort, cartógrafo, naturalista e ingeniero. Respecto a este encuentro expresó (Harkort a Johann Friedrich Breithaupt el 9.2. 1834; en Harkort 1858, pág. 109):

«(...) Fue la casualidad que hizo que trabajara conjuntamente

con Moritz Rugendas, aquel paisajista bávaro tan famoso por su obra referente al Brasil. Juntos realizamos varias expediciones científicas.»

En aquella época visitaron las provincias de Michoacán, Jalisco y Colima. Algun tiempo después Harkort recuerda en una carta (Harkort a Johann Friedrich Breithaupt el 9.2. 1834; en Harkort 1858, pág. 113):

«De todos los viajes que hiciera los que tengo más frescos en mi mente por lo agradables, son los que realizara con Rugendas, una persona realmente genial.»

Juntos, son los primeros en escalar el Volcán Colima que se formó en 1829, y desde allí exploran la región. Mientras Rugendas pintaba y dibujaba, realizaba Harkort trabajos geológicos y geognósticos que a su vez eran tenidos en consideración en la producción artística del pintor (no. 92–96). Estas obras resultaron de un valor informativo tal que Humboldt, quien no conocía personalmente esta elevación, iba al Gabinete de Estampas en el Museo de Berlín «sólo para poder ver algo del Volcán de Colima en México a través de los trabajos de Rugendas» (Humboldt a Olfers el 8.10. 1854; en Humboldt [1913], pág. 183).

En México se hizo Rugendas también famoso por la investigación de la flora de este país. Como reconocimiento a su labor se dio el nombre de «Rugendasia» a una planta que era conocida hasta entonces como «Weldenia» y que crece especialmente en esta región. En sus estudios en el campo vegetal encontró un gran apoyo en el botánico y médico alemán Wilhelm Julius Schiede (1798–1836) y en el naturalista y hacendado Carl Christian Sartorius (1796–1872) en cuya estancia «Mirador», cerca de Huatuxco en el Estado Veracruz, pasó Rugendas una temporada. Sartorius presentó su muy informativo libro dedicado a México en el año 1852, utilizando 17 grabados en acero basados en dibujos de Rugendas. Entre las láminas se encuentran 11 paisajes de la región volcánica del centro de México (no. 98). Sartorius vino a Alemania en 1850, informándole al artista de su proyecto de escribir un libro sobre México, pidiéndole tomara a cargo suyo las ilustraciones necesarias. El que la capacidad de observación del pintor correspondiese a las exigencias científicas pudo constatarlo también Martius, quien buscó su consejo cuando para su obra «Flora Brasiliensis» tuvo que trazar un bosquejo de la «agave americana» (V. cartas no. 3–5, págs. 65s.). La lámina litografiada «Agaves cerca de San Juan Teotihuacan» (no. 99), destinada a esta obra, Martius la hizo elaborar en estrecha colaboración con Rugendas (V. cartas no. 5 y 6, págs. 67s.).

Rugendas en sus paisajes mexicanos supo presentar un excelente panorama de la fisionomía de la naturaleza de las regiones que visitara. También elaboró en sus trabajos el mundo exuberante de las plantas de las zonas climáticas vecinas a la costa del Estado de Veracruz, pintando además la vegetación en las barrancas de Jalcomulco y Tuzamapa (V. no. 57–61). En algunos estudios destacó plantas tropicales: palmeras, lantanas y bananos (no. 57–60). En estos trabajos jamás encontraremos el esbozo aislado de una planta, como ocurre normalmente en un dibujo botánico, sino que los enriquecía ubicando cada objeto en su medio ambiente característico. Las figuras humanas que acompañan los motivos de sus cuadros dan una idea cabal del tamaño efectivo de las plantas. Con este estilo de dibujar plantas, Rugendas continuó fiel al concepto de Humboldt, como podemos notarlo en otros trabajos del artista.

Humboldt era de la opinión que los solitarios conos de los picos de las montañas —«los picos que, cubiertos por una nieve eterna, se elevan contrastando con la brillante vegetación del trópico»— pertenecen al paisaje de las montañas más hermosas del mundo. Entre ellos contaba el Pico de Orizaba, que recomendara en forma especial a Rugendas. El pintor aceptó esta propuesta. Así presentó vegetación y glaciario en artística contraposición y en diferentes versiones. En un estudio a color, un fondo de árboles, recortados en el borde superior, encuadran una vista del Pico de Orizaba (no. 65). A ambos lados del camino que atraviesa el paisaje vemos árboles de tronco corto, los cuales probablemente habrá que identificarlos como un tipo de roble de la región. En el fondo se extiende la planicie seca y desnuda. Las cordilleras limítrofes se ven formadas como grandes bloques haciendo que el curso de la ladera se vea más acentuado.

Con gran maestría y perfección logra Rugendas presentar lo realmente típico de cada región. En la zona de San Juan Coscomatepec en el Cantón de Córdoba siguió la Barranca Iamapa (no. 66, lámina en colores I). La vegetación al borde del abismo es casi inexistente aparte de algunas formaciones aisladas de pasto cañoso. Los contornos de la naturaleza se muestran con gran claridad. El zócalo de la altiplanicie, amarillo oscuro y quemado por el sol, se pierde en la lejanía, en medio de montañas azules y desnudas que son superadas por el Pico de Orizaba.

La planicie de Puebla-Tlaxcala es separada del Valle de México por la Cordillera de la Sierra Nevada. Desde la Cordillera se asoman el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl como puntos característicos de las dos altiplanicies. Sobre las puestas del sol

en esta región relata Rugendas a su hermana el 31 de mayo de 1832 (en Löschner 1976, pág. 191):

«(...) es un espectáculo inolvidable ver los dos picos nevados de los volcanes Popocatepetl y Iztaccíhuatl dorados por los rayos del sol poniente, mientras que los volcanes más bajos se ven sumidos en una sombra color violeta oscuro.»

Rugendas escaló ambas montañas y durante el camino dibujó varios estudios artísticos. Desde las altas regiones esbozó un panorama de la cima del Popocatepetl a la luz vespertina (no. 78). La ladera de la montaña, iluminada por el sol poniente que le da tonalidades rosadas pálidas, se destaca abruptamente contra el oscuro cielo de esta zona. Las otras laderas se encuentran inmersas en las sombras. Las partes bajas están rodeadas por una débil luz crepuscular azulada que hace que desaparezcan sus contornos. El pico iluminado penetra en el cielo. En el borde izquierdo del cuadro vemos figuras acampando en torno a una hoguera, un motivo secundario pero muy efectivo, que sugiere al espectador la grandeza de este impresionante y solitario pico.

Otro esbozo nos presenta sólo la región de la cumbre del volcán. Bajo las ágiles pinceladas se van confundiendo el desierto de arena con la nieve eterna. El cono de la cima de la montaña está modelado como saliendo del mismo color (no. 79).

El pico del Iztaccíhuatl tiene una forma muy especial. Su nombre azteca nos hace pensar que la población india al mirarlo imaginaba la figura de una mujer dormida (no. 80–83).

Rugendas trazó los contornos de este pico desde una de las laderas vecinas. Un grupo de abetos ubicados en el margen izquierdo del cuadro representan el tipo de árboles de la región (no. 80).

Al norte de la Capital —entre Pachuca, Actopan, Real del Monte y Atotonilco el Grande— vemos pinos, abetos y extrañas formaciones de piedra, que caracterizan este rico y siempre cambiante paisaje montañoso y boscoso. Cerca de Real del Monte, Rugendas estudió la estructura de formaciones porfídicas que Humboldt ya observara en la misma región, durante su viaje a través de México. El pintor fijó en su estudio en colores la estructura morfológica de las irregulares paredes porfídicas (no. 84). En forma muy evidente se muestra que se trata de formaciones de piedra masiva con fuertes e irregulares abismos. La escasa vegetación y las pequeñas figuras subrayan lo imponente de esta formación rocosa que asciende a ambos lados de una ancha cañada.

En las cercanías de Atotonilco el Grande se encuentra la Ha-

cienda de San Miguel Regla, en medio de una profunda quebrada, cuyas paredes están constituidas por piedras basálticas. Muy pintoresca es la parte del frente, dado que aquí se encuentra una cascada. Una vista de esta cascada la esbozó Humboldt durante su estadía en México, utilizándola después en la ilustración de su Atlas «Vues des Cordillères» (no. 25).

Dado que Rugendas en su trabajo en la Hacienda de San Miguel Regla tomara una perspectiva similar a la hecha por Humboldt, es muy probable que haya llegado hasta este lugar inspirado por la experiencia anterior del gran naturalista. En contraposición a Humboldt, el pintor no ofreció una presentación esquemática del carácter típico, mostrándonos, sin embargo, lo esencial (no. 85). Rugendas logró incluir el movimiento tenue las pequeñas irregularidades que hacen que esta formación rocosa, pese a toda su rectitud, sea tan interesante. Aproximadamente en la mitad de la pared de columnas, cae el agua a la profundidad para después desparramarse sobre el suelo de la Barranca. A través de este efecto se produce un contraste con lo inquieto de las paredes de Basalto. También encontramos reproducido el juego de colores entre vegetación y piedra, reflejados en el agua. Así las diferentes tonalidades se alternan y contraponen. En un grupo de una formación basáltica rota podemos reconocer claramente el carácter angular de las columnas. La vegetación por encima de la cascada nos revela las características de la vegetación de los alrededores.

En la zona del Nevado de Colima concluyó el pintor diferentes estudios paisajísticos en los cuales buscó acentuar lo típico por medio del aumento de los contrastes del color. El volcán—tan difícil de escalar—lo pintó en frías tonalidades de azul-pizarra y las puntas de las rocas de la cima, saltando abruptamente hacia arriba (no. 94, lámina en colores II). Rugendas también dibujó las enormes fauces del volcán arrojando humo y ceniza (no. 95). Sus últimos trabajos en territorio mexicano provienen de Acapulco.

Los estudios en color de Rugendas expuestos se conservan en el Instituto Ibero-Americano en la ciudad de Berlín y forman parte de un conjunto total de 150 óleos del artista alemán. Son parte de aquellos trabajos que adquirieran los Reyes Prusianos por intermedio de Humboldt. La primera compra se hizo alrededor de 1838. En aquella oportunidad mandó Rugendas desde Chile cuadros a su amigo en Europa, Victor Aimé Huber, solicitándole que buscara de venderlos en su nombre. Huber se dirigió entonces a Humboldt, quien a su vez buscó el asesoramiento de Ignaz von Olfers. Este último recibió de

Friedrich Wilhelm III. el permiso de comprar 200 estudios a color por la suma de 2500 táleros.

A estos trabajos justamente se refiere Olfers en una carta enviada a Rugendas con fecha 16 de marzo de 1843. Escribió al pintor, que en aquel momento residía en Chile (en Löschner 1976, pág. 197):

«A la espera de un segundo envío de sus esbozos, como me lo indica en su carta del 20 de julio del 41, fue que, estimado señor y amigo, demoré en contestarle, a lo que después se sumaron viajes, enfermedad y otras cosas más, de manera que hasta ahora no he podido hacerlo. Dado que desde su última carta no hemos tenido la alegría de oír más de Ud., espero que no haya pasado que se perdiera su envío, o que se encuentre mal de salud y que esto haya sido el motivo que le impidiera escribirnos. Sus trabajos están en muy buenas manos y han sido ya admirados por muchas personas, artistas y amigos del arte, entre ellos el Rey y la Familia Real. Yo mismo vuelvo siempre a contemplarlos con gran placer y me alegro desde ya pensando en el momento que pueda volver a mostrárselos personalmente. No deje por favor de hacer posible que esto sea realidad en un futuro próximo.»

Más adelante Friedrich Wilhelm IV. adquirió otros trabajos de Rugendas. Es así como a Humboldt le fue posible informar al artista en una carta fechada el 25.2. 1854 (en Richert 1959, pág. 69):

«Lo que durante tanto tiempo he deseado, puesto que se trata de un amigo y una persona genial y de gran formación artística, es decir el reconocimiento público de su fino y gran talento se ha hecho realidad. Después de recordar vivamente con el Rey el placer que Ud. le diera con su obra he podido obtener dos cosas al mismo tiempo: la Orden del Aguila Tercera Clase en rojo (artistas y nobles prusianos tienen que comenzar con la Orden de Cuarta Clase) y la compra de los trabajos referentes a Colima y México-Occidental por la suma de 104 Friedrichs d'or. Le deseo esto le depare muchas alegrías y le demuestre lo profundo de mi admiración y fidelidad. En cuanto a la forma de pago (que es seguro) tengo que hablar con el Señor von Olfers, a quien fui a ver ayer en vano, ya que no logré encontrarle.»

Visiblemente emocionado Rugendas le agradecía (no.100), agregando modestamente (en Richert 1959, pág.69):

«La información de que sus Majestades hayan considerado con tanto interés mis trabajos me hace muy feliz pero al mismo tiempo siento que quizás no merezca tanto reconocimiento por parte del Rey. (...)»

En callung

Hochachtungsvoll erlaube ich mir, die durch die
für Herrn v. Humboldt gesandten Zeichnungen
zu danken, und die mir - durch die
gütigen Bemerkungen - zu danken zu sein.
Ich bin in Herrn v. Humboldt präsent - und
da mir nicht die Freude geworden ist, zu finden
bist du nicht weniger mein Dank für
die Aufmerksamkeit, die Sie mir
nicht vollständig zu danken sind, was
damit in einigen Jahren und -
die Mitteilung der die Majestaden und
so vielen Jahren, meine Arbeiten zu
nicht nur gleiches - sondern ist für die
die Zeichnung. Ich bin in Herrn v. Humboldt
gibt mir die Gelegenheit, Ihnen
in besonderer Dankbarkeit zu danken
ist.

Die ersten Zeichnungen der
Genl. v. Baron v. Besser, ist
ganzlich - also ist die Herrschaft
nicht nur gleiches - und so auch die
Herrschaft für die Herrschaft
nicht nur gleiches - und so auch die
Herrschaft für die Herrschaft
nicht nur gleiches - und so auch die
Herrschaft für die Herrschaft

En callung
Boden den 26. Februar
1854
M. Rugendas

Escenas de ciudades y calles

- 48 Plaza Mayor de Veracruz con el Palacio del Gobierno y la Iglesia de Santo Domingo.
Oleo sobre cartón (15,1 x 28,5cm). Titulado por Rugendas al reverso: «Plaza de Vera Cruz, Hauptplatz Gouvernements Haus St. Domingo Kirche.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2431.
- 49 Convento San Francisco en Jalapa.
Oleo sobre cartón (31,8 x 23,9cm). Titulado por Rugendas al reverso: «Convento San Francisco de Jalapa avec la vue sur le Cofre de Perote.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2447.
- 50* Plaza Mayor de Córdoba con la Catedral y el Cabildo. En primer plano indios de Amatlán de los Reyes.
Oleo sobre cartón (24,5 x 36,1cm). Titulado por Rugendas al reverso: «Plaza de Cordoba.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2471.
- 51 Plaza Mayor de un pueblito mexicano.
Oleo sobre cartón (20,8 x 36 cm).
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2607.
- 52* Procesión en la Ciudad de México en honor a Nuestra Señora de Rosario.
Oleo sobre cartón (18,9 x 29,9cm). Titulado por Rugendas al reverso: «Prozession de Nr. Sa. del Rosario San Francisco.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. No. Rug. 2514.
- 53 Escena costumbrista en la Ciudad de México.
Oleo sobre cartón (18,7 x 24,6cm). Titulado por Rugendas al reverso: «Früchtehändlerin.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2517.
- 54* Jalcomulco.
Oleo sobre cartón (18,5 x 28,4cm).
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2594.

- 55 Procesión hacia la Capilla de Pacho.
Oleo sobre cartón (20,5 x 27,5cm). Titulado por Rugendas al reverso: «Capelle von Pacho.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2450.
- 56 Elevación de volantines frente a la Iglesia Sta. Cruz.
Oleo sobre cartón (18,1 x 28cm). Titulado abajo izq.: «Santa Cruz». Titulado por Rugendas al reverso: «Kirche von Santa Cruz. Drachensteigen. Volksbelustigung.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2522.

Motivos del Estado de Veracruz

- 57 Vegetación tropical. Palmeras.
Oleo sobre cartón (35,4 x 24,3 cm).
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2624.
- 58 Racimo de plátanos.
Oleo sobre cartón (40,1 x 27,7cm). Titulado por Rugendas al reverso: «Pisang.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2472.
- 59 Vegetación tropical.
Oleo sobre cartón (34,9 x 23,9cm).
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2623.
- 60 Palmera (latania).
Oleo sobre cartón (37,9 x 29,1cm). Titulado por Rugendas al reverso: «Fächerpalme. Vegetation der Barranca de Jalcomulco y Tusamapa» – «Fächerpalme».
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2453.
- 61 Cascada de Tuzamapa.
Oleo sobre cartón (37,9 x 29cm). Titulado por Rugendas al reverso: «Cofre del Perote – Cascada del Rio Grande Hda de Tusamapa 1831» – «Wasserfälle bei Tusamapa.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2452.

62* Cabaña indígena en el pueblo de Jalcomulco.
Oleo sobre cartón (20,8 x 27,1 cm).
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2456.

63 Paisaje fluvial del trópico.
Oleo sobre cartón (24,7 x 38,6 cm).
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2621.

64 Serranía tropical.
Oleo sobre cartón (27,9 x 41,1 cm).
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2555.

Motivos de los alrededores del Pico de Orizaba

65 Vista del Pico de Orizaba.
Oleo sobre cartón (36,1 x 29,5 cm). Titulado por
Rugendas al reverso: «Ansicht vom Volcan de
Orizaba Citlaltepētāl, gesehen von der Straße von
Xalapa nach Quan(...)» – «Cuantepeel.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2448.

66* Paisaje con el Pico de Orizaba.
Oleo sobre cartón (24,1 x 35,5 cm). Titulado por
Rugendas al reverso: «San Juan Coscomatepec
barranca de Iamapa, Canton Cordoba.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2468 (V. lámina
I).

67 Vista de las proximidades de la ciudad de Orizaba.
Oleo sobre cartón (24,8 x 35 cm). Titulado por
Rugendas al reverso: «Orizaba y Songolica – vue
de la ville de Orizaba et village de la Songolica
sur le Rio blanco.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2474.

68 Partida de una recua.
Oleo sobre cartón (23,6 x 39 cm). Titulado por
Rugendas al reverso: «Savana bei Santa Fe. Aufbruch
einer Regua (Maultiertruppe).»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2438.

69 Vista de volcanes de la región central de México.
Oleo sobre cartón (27,5 x 41,2 cm). Titulado por
Rugendas al reverso: «Fernsicht von der Höhe
Paso del Volcan. Aussicht mit dem Pic von Orizaba,
auf den Malinche, den Pinal puebla de los Angeles
u. Cholula (1400).»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2625.

Motivos del Valle de México y de la Sierra Nevada

70 Paisaje montañoso de México.
Oleo sobre cartón (24,4 x 35,5 cm).
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2580.

71* Tacubaya, con plantas de maguey en primer plano.
Oleo sobre cartón (25,5 x 40 cm). Titulado por
Rugendas al reverso: «Ansicht vom Valle de Mexico
von Tacubaya – Fortsetzung der vorgehenden
Ansicht.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2507.

72 Los Ahuehuetes en el Parque de Chapultepec.
Oleo sobre cartón (24,4 x 35,7 cm).
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2510.

73* Arbol tropical.
Oleo sobre cartón (23,9 x 35,6 cm).
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2626.

74 El Ahuehuete (*Cupressus disticha*) de San Juan
Teotihuacan.
Oleo sobre cartón (31,8 x 23,8 cm). Titulado por
Rugendas al reverso: «Cipressus disticha o aguajuete
en San Juan Teotihuacan.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2552.

75 Camino cerca de Amecameca.
Oleo sobre cartón (18,5 x 26,3 cm). Titulado por
Rugendas al reverso: «Calvario de Ameca.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2498.



J. M. Rugendas: Paisaje con el Pico de Orizaba
Cat. no. 66
Lámina I

- 76 Tepepan a orillas del Lago Chalco.
Oleo sobre cartón (25 x 36,2 cm). Titulado por
Rugendas al reverso: «El valle de Mexico y sus
lagunas desde el cerro Ajusco.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2502.
- 77 Convento en el camino a Cuernavaca.
Oleo sobre cartón (25 x 42,1 cm).
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2560.
- 78* Descanso nocturno durante el ascenso al Popocatepetl.
Oleo sobre cartón (24,5 x 35,7 cm). Titulado por
Rugendas al reverso: «El Popocatepetl, dibujado
a una altura de 15 000 (...)»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2494.
- 79 La cumbre del Popocatepetl.
Oleo sobre cartón (27,4 x 40,4 cm). Titulado por
Rugendas al reverso: «Der Krater des Volcans
Popocatepetl.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2493.
- 80* San Nicolás de los Ranchos. Pueblo al pie del
Iztaccíhuatl.
Oleo sobre cartón (24,7 x 36,1 cm). Titulado por
Rugendas al reverso: «San Nicolas de los Ranchos
– paso entre los dos cerros nevados.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2490.
- 81 Paisaje en los alrededores del Iztaccíhuatl.
Oleo sobre cartón (22,2 x 35 cm).
Instituto Ibero-Am. Berlín, Inv. no. Rug. 2572.
- 82 El Iztaccíhuatl.
Oleo sobre cartón (24,8 x 35,8 cm). Titulado por
Rugendas al reverso: «La cumbre del Itztaccihuatl.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2495.
- 83 El Iztaccíhuatl.
Oleo sobre cartón (31,5 x 23,8 cm). Titulado por
Rugendas al reverso: «La nevada Itztaccihuatl» –
«Vaqueria am Abhange der Itztaccihuatl. Schneesturm
über der Alpe.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2491.

Motivos de la región montañosa de Pachuca

- 84 Paisaje montañoso.
Oleo sobre cartón (24,7 x 35,9 cm). Titulado por
Rugendas al reverso: «Las Peñas cargadas cerca
del Mineral del Monte.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2535.
- 85* Cascada de San Miguel Regla.
Oleo sobre cartón (24,6 x 36 cm). Titulado por
Rugendas al reverso: «La Cascada de Regla –basaltos
Min. del Monte.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2538.
- 86 Paisaje montañoso de México.
Oleo sobre cartón (25,2 x 39,8 cm). Titulado por
Rugendas al reverso: «Ansicht des Landstriches
von Pachuca über Zempoala u. Otumpa – biß
nach den Nevados von Puebla und im fernsten
Hintergrunde der pic (...) Orizaba.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2547.
- 87 La Savanilla. Camino de Atotonilco a Pachuca.
Oleo sobre cartón (25,7 x 38,1 cm). Titulado por
Rugendas al reverso: «La savanilla. Straße von
Atotonilco nach Pachuca.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2546.
- 88 Paisaje montañoso.
Oleo sobre cartón (25,4 x 40 cm). Titulado por
Rugendas al reverso: «de Regla por el Mezcal
a Tampico.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2537.
- 89 Real del Monte.
Oleo sobre cartón (25,9 x 39,7 cm). Titulado por
Rugendas al reverso: «Real del monte.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2534.

- 90 Camino al Lago de Pátzcuaro [?].
Oleo sobre cartón (24,1 x 40,6cm).
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2587.
- 91 Paisaje entre Zitácuaro y Pátzcuaro.
Oleo sobre cartón (20 x 30,5cm). Titulado abajo:
«Zitaguaro San Lorenzo Camino por Tajamarca
Cerro Guaniqueo.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2577.
- 92* Río Colima.
Oleo sobre cartón (24,9 x 36,2cm). Titulado por
Rugendas al reverso: «Río Colima.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2622.
- 93 Paisaje con el volcán de Colima.
Oleo sobre cartón (23,9 x 35,1cm).
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2614.
- 94* Nevado de Colima.
Oleo sobre cartón (24,7 x 36cm). Titulado por
Rugendas al reverso: «Nevada de Colima.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2606 (V.
lámina II).
- 95 Cráter del Volcán de Colima.
Oleo sobre cartón (28 x 41,3cm).
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2617.
- 96 Poblado indígena junto al volcán de Colima.
Oleo sobre cartón (23,6 x 37,4cm).
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2608.
- 97 Río Santiago. Camino entre San Blas y Guadalajara.
Oleo sobre cartón (22,4 x 34,4cm). Titulado abajo
dra.: «Río Sant Jago Camino de San Blas Guadala-
jara.»
Instituto Ibero-Am., Berlín, Inv. no. Rug. 2601.

- 98 Volcán de Colima.
«The Volcano of Colima (Mexico).»
Grabado en acero. Abajo izq.: «M. Rugendas delt.»
– abajo dra.: «J. Poppel sculpt.»
De: Sartorius, Carl Christian: Mexico und die Mexicaner.
Londres, Darmstadt y Nueva York 1852, lámina 11.
Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 99* Plantas de maguey cerca de San Juan Teotihuacan.
«Cultura agavae americanae, in campis mexicanis
prope S. Juan de Teotihuacan.»
Litografía. Abajo izq.: «F. Deppe et M. Rugendas
ad nat.» – abajo dra.: «A. Brandmeyer in lap. del.»
De: Martius, Carl Friedrich Philipp von: Flora Brasiliensis.
Tomo 1: Tabulae physiognomicae. Brasiliae regiones
iconibus expressas descripsit deque vegetatione illius
terrae uberius exposuit C.F.Ph. de Martius. – Vitae
itinerariae collectorum botanicorum, notae collaboratorum
biographicae, florum brasiliensis ratio edendi chronologica,
systema, index familiarum exposuit Ignatius Urban.
Munich 1840–1906, lámina XLV.
Instituto Ibero-Am., Berlín.

Fuentes y Literatura

- 100* Johann Moritz Rugendas a Alexander von Hum-
boldt el 26 de febrero de 1854.
Biblioteca Estatal del Patrimonio Cultural Prusiano,
Berlín. Col. de manuscritos. Col. Darmstaedter:
Amerika (4) 1834: Rugendas.
- 101 Rugendas, Johann Moritz: Juan Mauricio Rugendas,
un pintor alemán en México. Ed. por Federico
Hernández Serrano.
Bad Godesberg [aprox. 1965].
Instituto Ibero-Am., Berlín.

- 102 Rugendas, Johann Moritz: J. M. Rugendas. 1802–1858. Exposición en México 1959. Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 103 Richert, Gertrud: Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler des 19. Jahrhunderts. Berlín 1959. Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 104 Rugendas, Johann Moritz: Johann Moritz Rugendas. 1802–1858. Reisestudien aus Südamerika. Exposición del Gabinete de Estampas, Munich. Prólogo: Peter Halm. Munich 1960. Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 105 Hernández Serrano, Federico: Juan Moritz Rugendas y su colección de pinturas costumbristas. En: Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia. México. 2.1941–46. 1947, págs. 463–472. Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 106 Hernández Serrano, Federico: 20 Estampas de México de Juan Moritz Rugendas 1802–1858. México 1966. Instituto Ibero-Am., Berlín.

Cartas

(1.) Karl Wilhelm Koppe en México Ciudad a Johann Moritz Rugendas en Veracruz con fecha 6 de julio de 1831 (Archivo de la Ciudad de Augsburgo):

Honorable Señor Rugendas, paisajista.

Veracruz. México, 6 de julio de 1831

La carta con fecha 25 del mes pasado, proveniente de su distinguida persona, he tenido la enorme satisfacción de recibirla con todo el material adjunto que me enviara.

Ud. puede contar con la seguridad de mi disposición tanto sea con respecto al apoyo de sus objetivos artísticos, como así también—dentro de mis fuerzas—de hacer posible que su estadía en esta capital sea lo más agradable y placentera. También, incluso sin las importantes recomendaciones con que Ud. cuenta, hubiera podido contar con esta mi disposición a ayudarle en todo lo posible y en cualquier momento, tal como lo merece una persona con su gran talento y fama. No me queda más que esperar con vivo interés su arribo a esta ciudad, donde tendremos seguramente oportunidad de tratar otros varios temas en forma personal.

Por el momento le hago llegar adjunto:

1. Una «carta de seguridad», expresamente a su nombre, que le permitirá permanecer y viajar por todo el territorio de la República;
2. dos cartas de recomendación del Ministerio de Relaciones Exteriores de este país, dirigida, una de ellas, al Sr. Don Sebastián Camacho, Gobernador del Estado de Veracruz, y la otra para Don Juan José Andrade, Gobernador del Estado de Puebla;
3. otra carta de recomendación, esta vez de mi parte, para el Sr. Don Sebastián Camacho;
4. unas líneas de presentación para el Dr. Doucet, un respetable amigo francés que se encuentra trabajando en el Hospital Militar de Veracruz. El Dr. Doucet, que desde hace ya mucho tiempo vive en Puebla, cuenta con óptimas relaciones con las principales familias del lugar y, por lo tanto, estará en condiciones de ayudarle más efectivamente y mejor que lo que yo pudiera hacerlo personalmente.

Con el próximo correo espero poder hacerle llegar otras cartas de presentación del conocido botánico Don Pablo de la Llave, oriundo de esta capital, dirigidas a algunas de las personalidades más destacadas de las ciudades de Córdoba y Orizaba.

Para fines del mes de octubre próximo o para principios de noviembre estoy planeando realizar un viaje por la costa occidental de la República y probablemente también hacia Acapulco. Considero que sería de gran importancia para mí si a Ud. le fuera posible coordinar su tiempo y sus proyectos de forma tal como para que pueda acompañarme en esta excursión que seguramente le deparará muchas importantes experiencias para su trabajo artístico y paisajístico.

Mientras tanto, permítame asegurarle mi más profundo reconocimiento y complacencia.

Consejero Real Privado de Prusia y Cónsul General Koppe.

(2.) *Johann Moritz Rugendas en México Ciudad a su hermana Luise en Augsburgo con fecha 31 de marzo de 1832; con un esbozo de algunas figuras; resumen (en Löschner 1976, págs. 191 s.):*

(...) *Mis visitas a Las Vigas se han transformado en uno de mis paseos predilectos. (...)*

En especial los domingos y días festivos es este paseo de mayor atracción. Con botes bastante chatos se atraviesa el canal hasta llegar a los lugares cercanos. Allí se encuentra un mercado de flores y las muchachas, mujeres y jóvenes, vuelven a sus casas con multicolores coronas de vivas tonalidades rojas que se ponen en el pelo o se colocan sobre las mantillas, sin olvidar las guirnaldas. Es así que acompañadas por el ritmo del fandango (guitarra y canto) emprenden el regreso.

Te he dibujado algunas pequeñas figuras para que te muestren mejor que una descripción mía los trajes y el paisaje de las montañas. Es muy difícil poder encontrar escenas tan alegres como las que presenciara en estas barcazas repletas de gente cubiertas de paños de todos colores. Risas, bullicio y (...) nos muestran la alegría general que me rodea. A la orilla se han sentado familias. Los niños juegan en el pasto o rodean a vendedores de frutas. Los peatones recorren la alameda donde podemos ver hileras de carruajes que van y vienen ocupados por elegantes mujeres. Desde el domingo de cuaresma hasta pentecostés este paseo se encuentra muy animado. El resto del año se acostumbra visitar la otra parte de la ciudad, la Alameda, un jardín, un paseo bajo la sombra de frondosos árboles. Las mujeres de la alta sociedad no deben bajar de los coches. La diversión se reduce a viajar sentadas, envueltas en nubes de polvo el trayecto del paseo de un lado al otro. México no tiene lugares de entretenimiento. El hermoso jardín de Chapultepec, ubicado a una hora de viaje de la ciudad, al borde del acueducto, es visitado realmente por muy poca gente. Raramente celebran las familias un llamado «Día de Campo», y en el caso de realizarse no resulta una diversión verdadera porque se hace rodeado de demasiado lujo.

Las corridas de toros y las peleas de gallos son muy populares y atraen a un público numeroso, particularmente los días domingo. Parte de las entreteniciones son aquí también las procesiones, las fiestas religiosas y, principalmente, la ópera. Los mexicanos han empezado a tomarle el gusto y sienten verdadera pasión por este género musical. En la platea no sólo se divisa a los elegantes sino también a léperos y mozos, o sea gente de las clases más populares, que no parecen aburrirse en lo más mínimo, ni tampoco se lamentan de haber pagado el precio de

1½ Conv. Táleros por persona para su entrada. Al visitar la ópera, las mexicanas aparecen muy elegantes y maquilladas—cosa que no acostumbran cuando están en casa—peinadas como si fueran a un baile, pero jamás sin lucir la gran peineta en sus cabellos.

Todo el mundo fuma cigarros, incluso las mujeres más agraciadas siguen esta costumbre y fuman la llamada pajita (cigarros envueltos en paja o en papel). Naturalmente que el «incienso» que así se produce es tal durante el espectáculo que las lámparas prendidas se oscurecen cada vez más. Es fácil de imaginar la sensación que tendrán en una atmósfera semejante una Semíramis o un Arsace. Los cantantes no son nada de malos y Teobaldo e Isolina de Morlacchi, Semíramis y El Matrimonio Secreto han sido presentados a satisfacción. Ya fueron anunciados Mahomet, Tancredo y La Dama del Lago. Yo pienso presenciar un par de espectáculos más antes de volver. Pero por el momento, en esta época de cuaresma, el teatro se encuentra cerrado.

Durante este tiempo se suele asistir a diversas veladas, pequeños bailes y conciertos que nada tienen que envidiarle al aburrimiento general de los mismos en Europa. Yo prefiero el círculo pequeño, o sea un visita en familia donde uno llega y se va cuando quiere, donde uno puede charlar a gusto, bailar y bromear sin la formalidad del marco de la alta sociedad. (...)

(3.) *Carl Friedrich Philipp von Martius en Munich a Johann Moritz Rugendas en Augsburgo, con fecha 15 de enero de 1855; resumen (en Löschner 1976, págs. 204 s.):*

1. *¿Recuerda Ud. si la A. americana con sus flores verdes es diferente de aquella otra con colores amarillos que se la considera en general como Lam. mexicana o Descourtilz antillarum?*
2. *¿Le parece que el maguey de pulque sea más «fino» y más «pequeño» que el maguey de peta o la verdadera especie americana? ¿Tendrá hojas más anchas, finas, chatas, menos dentadas y más redondas como, por ejemplo, la A. potatorum Zucc.?*
3. *¿Tiene la planta del pulque flores con una formación tan compacta y dirigidas hacia adelante como la popular A. americana?*
4. *¿Crece su tallo hasta unos 20 a 36' o es más pequeño? ¿Son sus hojas de una tonalidad azul, verde o existe una variedad de color verde claro?*
5. *¿Conoce Ud. la agave que proporciona a los norteamericanos el sisal y, en especial, aquella variedad que se encuentra en Yucatán?*

Godreuephiles Guss & friend!

Man darf sich nur von einem Fremden helfen lassen, so findet
sich oft Jemand, was er nun hat ist, was die Römische Necessitas
ausmacht! Alle Augenblicke findet man eine Novaula Sting für ein
Fleisch zu fragen! Es gibt ab und zu, wo es für die Flora Bra-
siliensis die Agave americana zu beobachten ist. Wenn das
in unsern als finer Gegensatz nicht folgt haben. Es stellt sich
heraus, daß die Mazuley de pulque viele mal der Agave
americana (wie man sich Harvest
amint) finden am andere Abt ist; aber welche? Es
erlaubt uns das zu fragen an die zu fallen, die
man beobachtet die mit seiner verbunden, haben.

1. Ist die grüne Blüthe d. americana d. die gelbbli-
thende (welche man für mexicanus Lamm. oder antilla-
rum Descourtitz halten möchte, in Brasilien häufig
verpflanzet, oder nicht?
2. Ist die Magdey & Pulque garben oder die M. de Pitta
oder die süß americana? Ist sie kleiner? Ist sie
bräunlich, dünnere, fleischig, kleiner, größer, zwi-
schen den Gonophoren eines subgustatorischen Blät-
tes, (wie etwa die A. portoricensis Swos.)
3. Ist die Pulque Pflanze so dicht grün, wie die yndianische
schwarze, grüne Blüthe, wie die in grünen d.
americana?
4. Wird ihr Blatt auf 20-36 Zoll oder bleibt sie
kleiner? Wird ihr Blatt flach oder einge-
rollt oder gibt es eine andere Gestalt?

C. F. Ph. v. Martius
a J. M. Rugendas el
15.1.1855

(Archivo de la Ciudad
de Augsburgo)

6. ¿Con cuántos años llega la planta del pulque a florecer (y entonces a morir) en las diferentes alturas que Ud. tuviera oportunidad de observar?

7. El henequén de las Islas de las Indias Occidentales ¿no será acaso una variedad del agave con hojas verdes, claras y sin espinas (agave foetida) o tiene espinas (agave cubensis)?

8. ¿Qué tipos de agaves ha tenido ocasión de ver en México, Perú, Chile, Buenos Aires, y Brasil? ¿Podrá acordarse de las diferentes variedades?

9. ¿Acostumbran los mexicanos atar las hojas exteriores del pulque al hacer sangrar las hojas-corazón?

10. ¿Recordará quizás si los mexicanos agregan al jugo del pulque ocatli para darle un mejor gusto? ¿Y, qué es concretamente el ocatli? (...)

¡Me avergüenzo de hacerle tantas preguntas! Pero no puedo hacer menos, dado que si Ud. no me ayuda tendré que dirigirme a Sartorius, sin lugar a dudas el único en Alemania que conoce a fondo estos temas, con la excepción de su persona y su talento artístico, que en definitiva significan algo de suma importancia para un botánico.

(4.) Johann Moritz Rugendas en Augsburg a Carl Friedrich Philipp von Martius en Munich, con fecha 31 de enero de 1855; resumen (en Löschner 1976, págs. 208s.):

Referente a su pregunta número uno no me queda más que decirle que la aloe mague mexicana es exactamente la misma que dibujara Hübner.

Respecto a la pregunta número dos tengo que informarle que esta planta no debe ser confundida con la «agave brasiliensis», una variedad que encontramos muy a menudo en la Serra da Estrela. En la lámina de Hübner se muestra la forma de la flor en su aspecto más hermoso. Ninguno de mis croquis llega a ser tan exacto. A lo sumo he logrado presentar en forma más rica la parte inferior de estas hermosas plantas y en forma colectiva. El tallo con las flores está coloreado en una tonalidad más rosada.

4. El tallo con las flores, siempre y cuando las ramas floridas no crezcan directamente del tronco, no llega a superar en general los 15 pies de altura. Así es que el tallo se nos presenta en la forma siguiente. [Esbozo al margen.]

5. La variedad norteamericana no la conozco. Aquella de Yucatán he tenido ocasión de verla en Campeche. Otros tipos que conociera no eran diferentes de la variedad mexicana.

6. Acerca de la edad que alcanza la variedad mexicana, le recuerdo el librito del diplomático americano Mr. Thomson y la

publicación de Squier. En ambos trabajos encontrará en la forma más detallada el tratamiento de la planta del maguey, la preparación del pulque y todo lo referente al ocatli y varias informaciones más. (...)

Si Ud. no tuviera mucho apuro con la publicación, yo podría mandarle a la brevedad algunos dibujos míos que naturalmente están hechos más bajo el punto de vista de lo pintoresco que teniendo en cuenta aquellos elementos importantes para un botánico.

(5.) Carl Friedrich Philipp von Martius en Munich a Johann Moritz Rugendas en Augsburg, con fecha 17 de febrero de 1855; resumen (en Löschner 1976, pág. 210):

Siguiendo su indicación, el Sr. Brandmeyer estudió sus carpetas de México, número 1 y 2, habiendo revisado también la pequeña de color rojo y después de considerar la litografía de Deppe ha hecho el esbozo adjunto. Dado que él le considera una autoridad en la materia desea que yo mande el esbozo en discusión con el pedido y ruego que tenga a bien revisarlo meticulosamente y corregirlo si fuera necesario, para después devolvérmelo lo más pronto posible; porque actualmente el Sr. Brandmeyer se encuentra sin trabajo.

Teniendo en cuenta que estamos en contacto, me tomo la libertad de preguntarle si Ud. tuviera entre sus carpetas privadas algún dibujo relativo a las zonas de Minas que pudiera utilizar como ilustración en mi fisonomía de las plantas y que fuera característico de Minas [Gerais]. Para mí es algo de suma importancia el poder contar con su autoridad artística y es obvio que quedo deudor suyo no sólo en esto sino también en cuanto al dibujo que ya pusiera a mi disposición. Esta deuda la saldaré de inmediato no bien Ud. se encuentre de nuevo por aquí. Lo que más me interesaría y más me agradaría tener sería poder contar con un paisaje de Minas con sus altas montañas, sus rocas horizontales, sus surcados vallecitos llenos de bambúes de hojas angostas, o un paisaje de la misma zona pero mostrando bosques con sus echinocactus y los melastomes y eriocauláceas en forma de arbustos. ¡Por favor tenga la bondad de recordar todo esto!

(6.) Carl Friedrich Philipp von Martius en Munich a Johann Moritz Rugendas en Augsburgo, con fecha 2 de abril de 1855; resumen (en Löschner 1976, pág. 212):

Con su gentil permiso me tomo la libertad de mandarle aquel paisaje que fuera terminado en su presencia con el ruego de que le agregue la tonalidad que se preste más a utilizar cuando se cuenta con una o dos planchas en color. Le pido también le diga al portador, para cuándo podremos contar con la hoja en cuestión. Agradeciéndole desde ya por su nueva demostración de simpatía y deferencia para con mi persona y obra le saluda muy atentamente.



J. M. Rugendas: Plaza Mayor de Córdoba
Cat.no. 50



J. M. Rugendas: Procesión en la Ciudad de México
Cat. no. 52



J. M. Rugendas: Cabaña indígena en el pueblo de Jalcomulco
Cat. no. 62



J. M. Rugendas: Tacubaya
Cat. no. 71



J. M. Rugendas: Nevado de Colima
Cat. no. 94
Lámina II



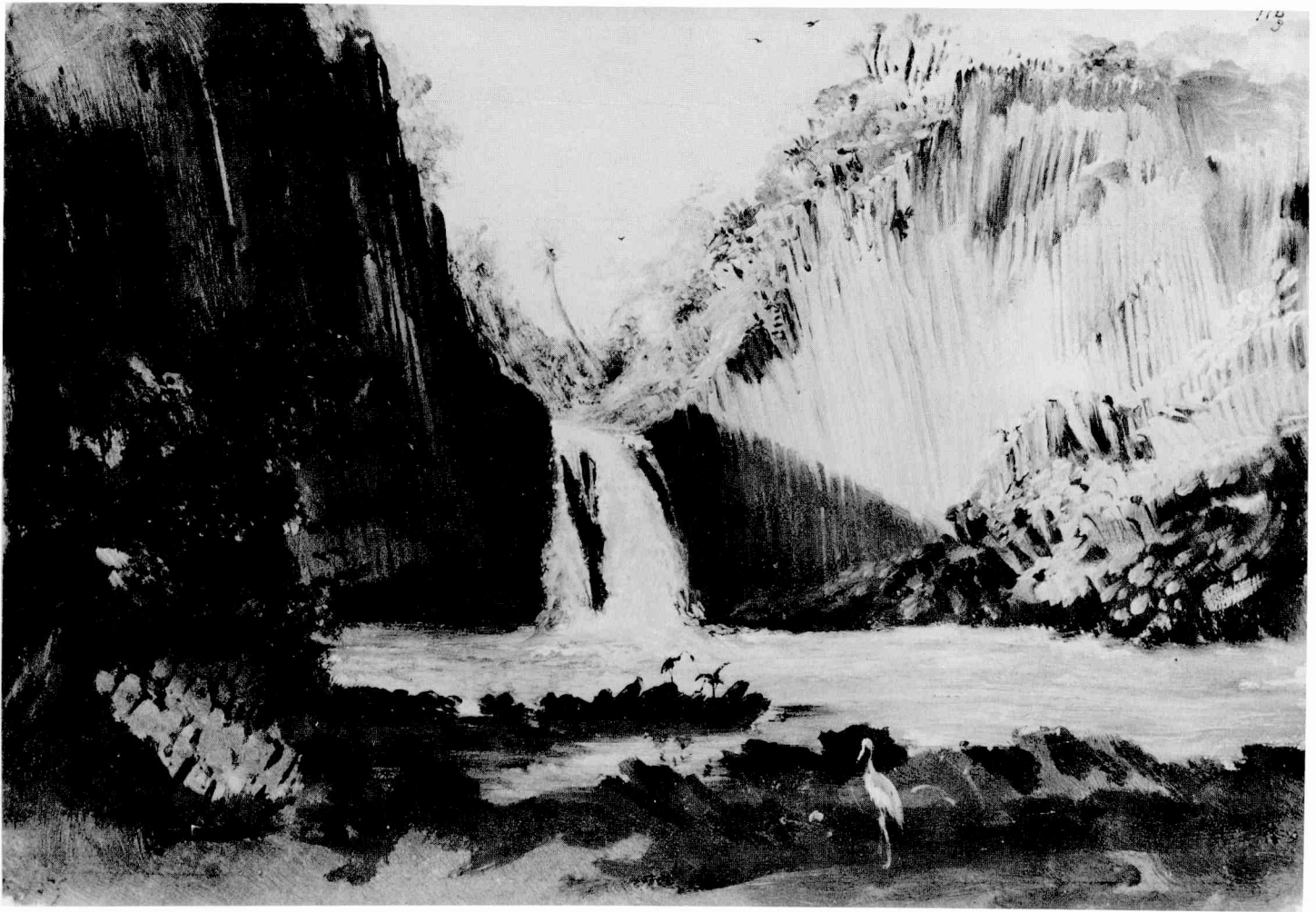
J. M. Rugendas: Arbol tropical
Cat. no. 73



J. M. Rugendas: Descanso nocturno durante el ascenso
al Popocatépetl
Cat.no.78



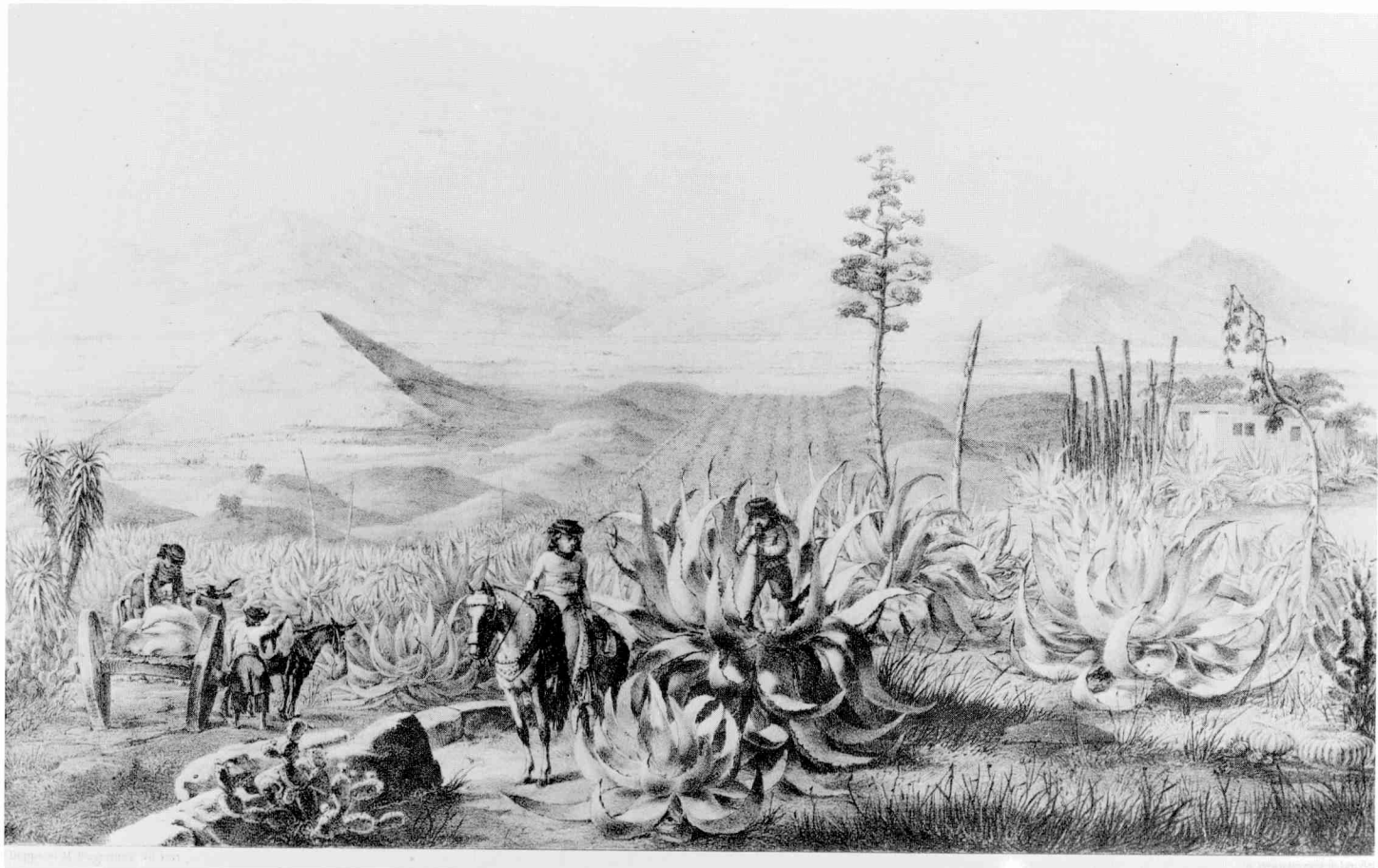
J. M. Rugendas: San Nicolás de los Ranchos
Cat. no. 80



J. M. Rugendas: Cascada de San Miguel Regla
Cat. no. 85



J. M. Rugendas: Río Colima
Cat. no. 92



J. M. Rugendas: Plantas de maguey cerca de San Juan
Teotihuacan
Cat. no. 99

Rugendas llegó en el mes de julio de 1834 a Valparaíso, después de un viaje marítimo de varias semanas desde Acapulco. Aún permanecería trece años más en Sudamérica. Hasta 1842 vivió en Chile. Para ganarse la vida hizo muchos retratos y trabajos costumbristas. Cinco de sus estudios de la población y de sus costumbres fueron reproducidos en litografías y reunidos en un álbum, que da una visión general de los trajes chilenos (no. 107).

Por su parte, los dibujos a color de paisajes confeccionados aquí, pertenecen a los más extraños que realizara. Debido a que muchas veces no contó con el material adecuado, tuvo que pintar a menudo en lienzo y en lugar de utilizar colores al óleo se vió obligado a usar colores al témpera.

Así fue como presentó al Lago Laja, la Silla Velluda, el Descabezado, los Altos Andes entre San Felipe y el Paso de la Cumbre y varias otras zonas. Siempre buscó la representación típica de paisajes topográficamente determinados. En Chile su actividad artística fue considerada como un aporte al conocimiento científico del país. El Presidente Joaquín Prieto le entregó el 3 de noviembre de 1835 una carta de presentación en la que manifestaba (en Löschner 1976, pág. 195):

«El naturalista D. Mauricio Rugendas, portador de esta, se dirige á esas provincias, con el interesante fin de investigar y examinar los diferentes objetos naturales, con que la Providencia ha privilegiado á nuestro suelo. Persuadido de que esta expedición no solo vá á ser útil al progreso de las ciencias naturales, si tambien á Chile en particular, deseo que su éxito sea el mejor y mas feliz. (...)»

También el político Diego Portales le aseguraba su apoyo en una carta del 11 de noviembre de 1834. En estas líneas le daba a entender que conocía su obra «Voyage Pittoresque dans le Brésil» (en Löschner 1976, pág. 196):

«Hé recorrido las diversas vistas y paisajes sobre el Brasil que son la obra de V., y me han parecido de mucho mérito. Doi á V. las gracias por el buen rato que me há proporcionado su bondad. Incluo las cartas de introducción para Quillota y San Felipe. Desea á V. el viage más feliz.»

Es característico para el pintor que también en Chile buscara el contacto con naturalistas. Su vínculo con el científico francés Claude Gay (1800–1873) habría de ser muy importante algún tiempo después. Gay incluyó en su Atlas «Historia física y política de Chile» —obra que fuera alabada por Humboldt— 10 litografías basadas en trabajos de Rugendas (no. 108), cuyo nombre, de esta manera, iba a estar unido para siempre a una de las más importantes obras científicas del siglo 19 escritas sobre Chile.

- 107 Rugendas, Johann Moritz: Album de trajes chilenos. Reimpresión de la edición de Santiago de Chile 1838.

Santiago de Chile 1970.

Instituto Ibero-Am., Berlín.

- 108* «Paseo à los baños de Colina. (Santiago.)» Litografía. Abajo izq.: «F. Lehnert d'après Rugendas» — abajo dra.: «Lith. de Becquet frères.»

De: Gay, Claudio: Atlas de la Historia física y política de Chile.

2 vols., París 1866, tomo 1, lámina 42.

Instituto Ibero-Am., Berlín.

- 109 J. M. Rugendas. 1802–1855. Exposición en Chile 1959.

Munich 1959.

Instituto Ibero-Am., Berlín.

- 110 Rugendas, Johann Moritz: Rugendas en Chile. [Catálogo de exposición.] Museo de Arte Contemporáneo. Santiago de Chile. Septiembre 1978.

[Introducción por Ricardo Bindis F.]

Santiago de Chile 1978.

Instituto Ibero-Am., Berlín.



J. M. Rugendas: Paseo a los Baños de Colina
Cat.no. 108

Hacia fines del año 1837 salió Rugendas en compañía del pintor alemán Robert Krause desde San Felipe de Aconcagua en Chile, rumbo a la República Argentina, atravesando los famosos pasos andinos. Durante el trayecto hizo muchos esbozos dedicados a la fisonomía del mundo de las montañas. Al llegar por segunda vez a la Argentina, en el año 1847, permaneció durante casi todo el tiempo en Buenos Aires. En esta región lo que más le llamó la atención para pintar, fue la vida de los gauchos. Estos trabajos fueron considerados, ya en el siglo 19, como muy importantes debido a su gran valor documental (no. 111 y 112). Nadie menos que Domingo Faustino Sarmiento, el futuro Presidente argentino, trabó amistad con el pintor alemán, escribiendo en una oportunidad acerca de él y de su obra (Sarmiento 1886, pág. 87):

«Rugendas es un historiador mas bien que un paisajista; sus cuadros son documentos en los que se revelan las transformaciones, imperceptibles para otro que él, (...).»

«Humboldt con la pluma i Rugendas con el lápiz, son los dos europeos que mas a lo vivo han descrito la América. Rugendas ha recojido todas as vistas de Brasil, i tal cuadro suyo de la vejetación tropical, sirve de modelo de verdad i gusto en las aulas de dibujo en Europa; méjico, el Perú, Bolivia, Chile, Arauco, la República Arjentina i el Uruguai, le han suministrado en 20 años de viajes, tres mil sujetos de paisajes, vistas, costumbres y caracteres americanos bastantes a enriquecer un museo.»

- 111 Rugendas, Johann Moritz: La Argentina y el Río de la Plata. Mauricio Rugendas. Exposición de sus obras. Ed. por Bonifacio del Carril y Aguirre Saravia. Buenos Aires 1966. Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 112 Rugendas, Johann Moritz: Costumbres sudamericanas. Argentina, Chile, Uruguay. 24 aguadas de Mauricio Rugendas. Nota preliminar de Bonifacio del Carril. Buenos Aires 1959. Instituto Ibero-Am., Berlín.

De Chile partió Rugendas nuevamente hacia fines del mes de noviembre del año 1842, esta vez hacia el Perú donde permanecería por espacio de dos años. En este país estuvo en Islay, Callao, en Lima, donde viviera largo tiempo, en Tacna, Arequipa y en el Lago Titicaca. También estuvo en la parte boliviana de este lago, dibujando varios motivos en Tiahuanaco, llegando hasta la capital La Paz (no. 113 y 114).

- 113 Flores Araoz, José: Juan Mauricio Rugendas. El Perú romántico del siglo XIX. Lima 1975. Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 114 Rugendas, Johann Moritz: J. M. Rugendas. [Catálogo de exposición.] Patronato de las Artes. Museo de Arte. Lima, 9 junio–11 julio 1971. [Introducción por José Flores Araoz.] Lima 1971. Instituto Ibero-Am., Berlín.

Carlos Nebel (1805–1855) arquitecto-dibujante proveniente de la ciudad de Hamburgo, visitó México entre los años 1829 a 1834. En esta oportunidad conoció la zona volcánica central de este país entre la costa del Golfo y la costa pacífica. Dirigiéndose luego al norte conoce Zacatecas. Durante sus viajes dibujó con especial cuidado del detalle vistas de ciudades y de ruinas de la época prehispánica. El hecho que también presentara en sus trabajos a la población con sus pintorescas vestimentas lo debe a la influencia del artista italiano Claudio Linati (1790–1832) que a la sazón residía en México y que en el año 1828 publicara su famoso libro titulado «Trajes civiles, militares y religiosos de México».

En el año 1836 presenta Nebel en París una crónica de viajes sobre México con 50 litografías que por su calidad artística bien pueden ser puestas al mismo nivel de las obras de un Rugendas y de un Waldeck. Su «Voyage Pittoresque et Archéologique» está dividido en las siguientes partes: paisaje, arquitectura, arqueología y trajes (no. 115 y 117). Humboldt consideró la labor del joven artista tan importante que resolvió escribir la introducción para esta crónica de viajes. Aquí Humboldt destaca los méritos de Nebel ganados a través de la investigación de las viejas culturas pre-hispánicas. El gran naturalista vio realizada en la obra de Nebel muchos de sus más caros deseos.

A menudo y sólo después de abrir con sus propias manos un claro en la selva pudo Nebel comenzar con su verdadera labor, como lo hiciera con la pirámide de El Tajín en las cercanías de Papantla, siendo el primero en mostrarla. Esta vista, seguramente una de las más famosas de su libro de viajes, fue utilizada en el año 1890 para ilustrar la obra de Ernst von Hesse-Wartegg «Mexico – Land und Leute» (México – el país y sus habitantes) (no. 116). Nebel nos presenta además vistas auténticas de La Quemada en las cercanías de Zacatecas y de Xochicalco en el Estado de Morelos, la más antigua fortaleza conocida de la época precolombina. Xochicalco, «el lugar de la casa de las flores» especialmente famoso por los relieves del friso de la pirámide central. Los motivos de este friso –ser-

pientes emplumadas y personas sentadas– son presentados por Nebel con gran precisión (no. 117). Además logra integrar en su trabajo la vegetación circundante para así ofrecer-nos una composición artística total. El mundo de las plantas tiene un rol muy importante en todas sus obras. En la mayoría de ellas tienen estas escenas de la naturaleza la función de encuadrar decorativamente los panoramas de las ciudades. Nebel prefirió primeros planos oscuros con árboles, destacando y separando el plano medio del profundo, eligiendo a menudo pintar desde un lugar elevado para poder divisar así mejor el panorama. Con este estilo demuestra estar dentro de una tradición artísticamente determinada.

115* «Rancheros.»

Reproducción de una litografía.

De: Nebel, Carlos: Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana, en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834, por el arquitecto Don Carlos Nebel.

Reedición. México 1963, lámina [2].

Instituto Ibero-Am., Berlín.

116 «Teocalli von Papantla.»

Reproducción de una litografía de C. Nebel.

De: Hesse-Wartegg, Ernst von: Mexico. Land und Leute. Reisen auf neuen Wegen durch das Aztekenland. Viena y Olmütz 1890, pág. 395.

Instituto Ibero-Am., Berlín.

117* «Ruinas de la Pirámide de Xochicalco.»

Litografía.

De: Nebel, Charles: Voyage Pittoresque et Archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique.

París 1836, lámina [25].

Biblioteca de Arte, Berlín.



C. Nebel: Rancheros
Cat. no. 115



Nebel del.

Lith. de L. L. L.

F. K. K. K.

C. Nebel: Ruinas de la Pirámide de Xochicalco
Cat. no. 117

Johann Friedrich Conde de Waldeck (1766–1875), un noble procedente de la región alemano-bohemia, recibió su formación artística en París junto a Pierre Paul Prudhon (1758–1823) y Joseph Marie Vien (1716–1809), uno de los iniciadores del neo-clasicismo. Muy pronto se despertó en él, un interés por la etnografía. Joven aún participó en una expedición por el África, y en el año 1798 se sumó a las tropas de Napoleón que marchaban al Egipto. Allí junto con unos camaradas desertó para dedicarse al estudio del Nilo y sus riberas – aventura que sólo él sobreviviría. En el año 1819 partió desde Francia con rumbo a Chile donde participaría en las luchas de la independencia de este país sudamericano. Después de su regreso a Europa se encontró en Londres con Lord Kingsborough quien tenía en aquel tiempo en preparación la monumental obra «Antiquities of Mexico». Bajo su influencia decide Waldeck visitar los centros de la cultura pre-hispánica en México para así realizar esbozos y estudios. Este país tuvo una enorme atracción para él (Waldeck 1838, pág. I):

«(...) quelques-unes des belles ruines que couvrent le sol du Mexique ont été visitées, mais l'ignorance ou les préventions systématiques ont rendu inutiles des recherches, d'ailleurs négligemment faites. (...) Les arts, les croyances religieuses, les costumes des peuples qui ont habité les provinces mexicaines, sont encore un mystère pour nous, et les hautes questions sociales qui se rattachent à l'existence de ces nations, sont restées jusqu'à ce jour dans le domaine des énigmes.»

Waldeck y Kingsborough consideraban como meta principal del viaje el antiguo centro de ceremonias mayas de Palenque, sobre el cual apareció en el año 1822 en Londres una interesante publicación. Waldeck tuvo la oportunidad de viajar a México en el año 1825 al obtener un contrato como ingeniero en las minas inglesas del Estado de Michoacán. Un año más tarde se establece en la Ciudad de México. Aquí da clases de pintura y dibujo, haciendo además litografías en el taller de Linati para la «Colección de Antigüedades Mexicanas que existe en el Museo Nacional» (1827). Además prepara una ex-

pedición a Palenque, que se concreta en el año 1832, contando con la ayuda del Gobierno Mexicano.

En Palenque Waldeck vivió dentro del complejo mismo de las ruinas. Aquí realizó acuarelas y dibujos en forma muy libre, sin fijarse mayormente en los aspectos científicos, concentrándose sólo en el resultado artístico (Waldeck 1838, pág. II):

«Je ne me donne pas pour un archéologue émérite; les profondes connaissances qu'exige l'étude des vestiges d'une civilisation éclipse ne sont point mon partage. Mais j'ai vu et décrit en artiste consciencieux; je me suis attaché à rendre fidèlement ce que j'ai étudié avec patience et amour; je me flatte d'avoir ainsi ouvert la véritable voie où d'autres plus compétents que moi devront marcher pour arriver à de sérieuses découvertes.»

En diciembre del año 1834 del pintor logra llegar finalmente a Mérida después de haber atravesado, tras muchas aventuras, los Estados de Chiapas, Tabasco, Campeche y Yucatán. Waldeck descubre las ruinas de Uxmal, y en mayo del año 1835 continúa su viaje. Su ferviente deseo de volver a Palenque no pudo concretarlo debido a la inestable situación política del país. Decepcionado, también por el hecho de que la policía local le requisara una parte de sus trabajos, vuelve a Europa.

Aquí publica en el año 1838 su crónica de viajes que fuera premiada con la Medalla de Oro por la «Société de Géographie» de París. Su «Voyage pittoresque et archéologique dans la province d'Yucatan», dedicado a Lord Kingsborough, que falleciera un año antes, nos da un panorama del viaje de Waldeck por Yucatán y sus exploraciones en Uxmal. Este libro estaba previsto como tercer y último volumen de una obra de mayor envergadura. Las previstas publicaciones acerca de la historia pre-colonial de América y Palenque, Waldeck lamentablemente jamás pudo presentarlas.

El «Voyage pittoresque» está acompañado por 22 láminas, en parte coloreadas a mano, cuya calidad artística las hacen realmente insuperables. Como testigos culturales de la época maya nos muestra fachadas, relieves, esculturas, jarros y pequeñas plásticas como así también un plano de Uxmal; de Palenque nos presenta un relieve y una máscara en yeso del Templo del Sol. Los dibujos en estilo arcaizante, su búsqueda por presentar en sus construcciones líneas claras y simples hace que lo agrupemos entre los pintores del clasicismo francés. Waldeck antepuso a la realidad maya, con sus formas ornamentales recargadas y de gran movimiento, sus preconceptos artísticos, razón por la cual jamás llegó a comprender realmente este arte pre-colombino.

Estéticamente realizadas nos parecen también seis litografías de colores finos y delicadamente matizados, que muestran personas con trajes típicos, además de un grupo de viajeros en un paisaje (no. 118–123). Adoptando una posición clásica vemos presentada a una señora de Campeche que con la mano derecha levanta elegantemente su velo. La arquitectura colonial de fondo con sus arcadas de columnas aparece como un espacio vacío y chato (no. 118).

Los trabajos de Waldeck, que se ocupan esencialmente de la temática de los estudios americanistas, son de gran valor histórico-cultural. Junto a Teobert Maler, John Lloyd Stephens y Frederick Catherwood es Waldeck, sin lugar a dudas, una de las primeras y más importantes personalidades que se dedicara por entero a la investigación de la arquitectura maya. Su nombre está íntimamente ligado a Palenque donde el «Palacio del Conde» siempre recordará la persona de este gran americanista.

118* «Costume des femmes de Campèche.»

Litografía, coloreada a mano. Abajo izq.: «Lith. par Beer et dessiné d'après nature par Waldeck» – abajo dra.: «Lith. de Lemer cier, Benard Cie.»

De: Waldeck, Frédéric de: Voyage pittoresque et archéologique dans la province d'Yucatan (Amérique Centrale), pendant les années 1834 et 1836. París 1838, lámina 2. Hoja suelta.

Instituto Ibero-Am., Berlín.

119 «Costume des femmes métis à Merida.»

Litografía, coloreada a mano. Abajo izq.: «Lith. par Beer d'après les dessins de M. Waldeck» – abajo dra.: «Lith. de Lemer cier, Benard Cie.»

De: Waldeck, Frédéric de: Voyage pittoresque (V. no. 118), lámina 3. Hoja suelta.

120 «Costume des soldats de la milice.»

Litografía, coloreada a mano. Abajo izq.: «Lith. par Beer d'après les dessins de M. Waldeck» – abajo dra.: «Lith. de Lemer cier, Benard Cie.»

De: Waldeck, Frédéric de: Voyage pittoresque (V. no. 118), lámina 6. Hoja suelta.

121 «Costume de mayordôme des fermes.»

Litografía, coloreada a mano. Abajo izq.: «Lith. par Arnout d'après les dessins de M. Waldeck» – abajo dra.: «Lith. de Lemer cier, Benard Cie.»

De: Waldeck, Frédéric de: Voyage pittoresque (V. no. 118), lámina 4. Hoja suelta.

122 «Indien contrebandier de l'intérieur.»

Litografía, coloreada a mano. Abajo izq.: «Dessiné d'après nature par Waldeck et lith. par Jules Arnout» – abajo dra.: «Lith. de Lemer cier, Benard Cie.»

De: Waldeck, Frédéric de: Voyage pittoresque (V. no. 118), lámina 5. Hoja suelta.

123 «Mamière de voyager dans l'Yucatan.»

Litografía, coloreada a mano. Abajo izq.: «Waldeck del.» – abajo dra.: «Lith. de Lemer cier, Benard Cie.»

De: Waldeck, Frédéric de: Voyage pittoresque (V. no. 118), lámina 7. Hoja suelta.



J. F. v. Waldeck:
Costume des femmes
de Campèche
Cat.no. 118

El viajero Carl Pieschel, siguiendo los lineamientos artísticos de Humboldt, mostró en sus estudios el mundo de las montañas mexicanas. En la introducción a su obra sobre los volcanes de México explica (Pieschel 1856, pág.[1]):

«Para poder hacerme una imagen imperdurable de la infinidad de escenas de la naturaleza, que tuviera la enorme suerte de poder conocer personalmente, busqué siempre de presentar con la más grande exactitud posible los rasgos y contornos de los volcanes, como así también de todas las formaciones volcánicas. Esta exactitud se hizo aún más rigurosa al poder comprobar en mis viajes que en muchos dibujos no fue respetada con la seriedad debida la realidad circundante.»

124* El volcán de Colima.

«Der Vulkan (de fuego) von Colima. Vom rancho de Gachupín gegen Norden.»

Litografía.

De: Pieschel, Carl: Die Vulkane der Republik Mexiko.

In Skizzen von Carl Pieschel.

Berlín 1856, lámina [17].

Instituto Ibero-Am., Berlín.



C. Pieschel: Volcán de Colima
Cat. no. 124

Ferdinand Bellermann (1814–1889) ingresa en el año 1828 a la Escuela de Bellas Artes de Weimar. Aquí conoce a Heinrich Meyer, asesor de Goethe en lo artístico y en materia de teoría del arte, teniendo oportunidad de trabajar junto a él. Después de la muerte de Meyer en el año 1833 pasa a la Academia de Berlín para dedicarse, bajo la dirección de Karl Blechen, a la pintura paisajística. Bellermann comenzó en una época en que el atelier de Blechen estaba dedicado a pintar las vistas interiores del pabellón de palmeras ubicado en la «Pfaueninsel» (Isla de los Pavos Reales) en Berlín, pinturas que le llamaran mucho la atención por la temática de la vegetación tropical aquí presentada. En un informe relativo a las pinturas remarcaba Karl Friedrich Schinkel (en Rave 1940, pág. 34):

«El mundo vegetal tropical con toda su exuberancia, tal como se nos presenta aquí, es para nosotros muy extraño, y es así que el artista tendrá que luchar duramente para poder elaborar con libertad esta temática.»

Blechen acostumbraba realizar a menudo excursiones con sus discípulos a los alrededores de Berlín para así, en medio de la naturaleza, iniciarlos en el estudio de paisajes. Seguramente en estas ocasiones él mismo habrá dibujado y pintado. Sus estudios de bosques, que muestran escenas parecidas a los paisajes selváticos impenetrables, con sus siluetas de árboles y de grandes raíces al aire, deben haber impresionado enormemente a Bellermann, quien casualmente años después vino a dedicarse principalmente al dibujo de temas de bosques tropicales. El estudio de la vegetación tuvo siempre para él gran importancia, no sólo en la época del aprendizaje sino, y muy en especial, durante sus viajes que le llevaron en 1839 a la Isla Rügen y un año más tarde a Bélgica, Holanda y Noruega. Al ofrecerle un comerciante hamburgués la posibilidad de viajar gratuitamente a Venezuela, Bellermann no lo pensó dos veces viendo así la posibilidad de realizar diferentes estudios. El «majestuoso carácter del país y su naturaleza» parecían prometerle «una gran fuente de inspiración y quizás un campo completamente nuevo para la pintura paisajística». Estas pa-

labras nos recuerdan los conceptos de Humboldt referentes a la representación artística de la naturaleza tropical.

Humboldt se enteró por primera vez de la intención del pintor al dirigirse éste el 3 de abril de 1842 al Rey prusiano con la solicitud de otorgarle un subsidio de viaje. El gran humanista intervino con éxito en las gestiones para que se le concediera este pedido al artista, señalándole antes de su partida aquellos parajes venezolanos que más le habían impresionado. Que uno de estos lugares era la Cueva del Guácharo cerca de Caripe lo supimos a través de una carta de Bellermann fechada el 20 de septiembre de 1880 y dirigida a Max Jordan, director de la Galería Nacional de Berlín. En esta carta recordaba el pintor (en Löschner 1976, pág. 243):

«La impresión inmensa se conservó en la memoria del gran maestro de las ciencias aún pasado 40 años de modo tan vivo que, al despedirme de Alexander von Humboldt en mayo de 1842 en los jardines del castillo de Sanssouci de Potsdam, éste me habló de lo extraordinario de aquel milagro de la naturaleza, recomendándome visitar la Cueva del Guácharo.»

Bellermann dejó Hamburgo en mayo de 1842 y llegó en julio a La Guaira, viajando a través de Venezuela durante tres años y tres meses. En este trayecto conoció muchos de los lugares visitados por Humboldt. El pintor vivió en Caracas, visitando también Macuto, Maiquetia, La Guaira, Antimano y la colonia alemana Tovar que en aquel entonces acababa de ser fundada. También estuvo en La Victoria, San Mateo, Maracay, Valencia, en Puerto Cabello y San Estéban. En mayo de 1843 se dirigió en compañía del naturalista alemán Karl Moritz y su colega belga Nikolaus Funck a la Cueva del Guácharo. En noviembre del mismo año navegó por el Orinoco hasta llegar a Angostura. El viaje realizado a las montañas de Mérida entre noviembre de 1844 y marzo de 1845 también fue resultado de la gestión de Humboldt quien intervino ante el Rey de Prusia por la obtención de los fondos necesarios. Llevado por el interés científico Humboldt pensaba comparar motivos de estos paisajes con aquéllos de las montañas mexicanas que realizara Rugendas tiempo atrás.

Bellermann puso de manifiesto su interés científico especialmente a través de sus estudios de la vegetación venezolana. Trabajó así junto a botánicos y naturalistas, principalmente con Karl Moritz que al igual que él contaba con la ayuda del Rey de Prusia. Moritz había recogido en Sudamérica infinidad de plantas para el Herbario Real, y contando con esta experiencia pudo ayudar a Bellermann en la clasificación y nominación de los dibujos de las diferentes plantas. El artista y el

naturalista acostumbran cooperar en sus trabajos. Es así como la labor y el aporte de Bellermann al estudio de la vegetación tropical fueron considerados de tanta importancia en Venezuela, que una de estas plantas recibiera su nombre.

El pintor, en concordancia con las ideas de Humboldt, presentó en todos sus motivos de vegetación conjuntos típicos, destacando especialmente la fisionomía de las plantas. Sus dibujos de plantas llegan a tener el carácter y la fuerza de expresión de ilustraciones científicas.

El botánico Hermann Karsten, que después de la muerte de Bellermann tuviera a su cargo la selección de estos estudios para la realización de una obra ilustrada, pudo fácilmente clasificar botánicamente todas las plantas dibujadas (no. 127). Bellermann nos informa en sus Diarios de Viaje (no. 132)—en los cuales además de fijar sus experiencias personales anota observaciones de geografía política— que había hecho un estudio intenso de la vegetación en la Hacienda de Galipán (en Löschner 1976, pág. 84):

«Me apresuré a dirigirme a las maravillosas quebradas en medio del bosque y trabajé intensamente. En esa semana pude terminar dos dibujos de aspectos del bosque que considero como de los mejores que hiciera. A cada momento me fascinaba de nuevo esta hermosa vegetación y el terreno rocoso de Galipán.»

Uno de estos estudios es el titulado «Helechos en Galipán» (no. 127). Aquí el pintor presentó conjuntos de polipodios, cecropias y palmeras con sus extrañas raíces observadas con gran detención.

Un estudio parecido de Bellermann fue utilizado por Carl Sachs—quien viajó entre los años 1876–1877 por Sudamérica— como ilustración para su libro sobre los Llanos Venezolanos (no. 128).

A través de los Diarios de Viaje podemos descubrir la fascinación que ejerciera sobre Bellermann el bosque tropical. En la zona de la Cordillera de la Costa—entre Caracas y La Guaira— anotaba (en Löschner 1976, pág. 83):

«Yo disfruté una vez más de la vegetación tropical en toda su exuberancia. Bosques con las características que sólo un Claude y un Salvator Rosa podían inventar, se presentan aquí en riquísimos contrastes a la mirada del viajero. Pienso en especial en el hermoso contraste de las palmeras, helechos, bambúes con el poderoso cedro y el higuierón. Lentamente, disfrutando cada paso, cabalgaba en silencio en medio del fresco aire matinal.»

El primer trecho del camino más abajo de la Hacienda me condujo a través de la última, pero más interesante parte del bosque, cuyas ramas a menudo forman como una bóveda cerrada por encima del camino. Las lianas colgantes y los bambúes así como también las delicadas puntas de las palmeras hacen que el frondoso bosque gane en elegancia y gracia y será muy difícil encontrar un equilibrio de formas más hermoso que aquí.»

En sus trabajos «Paisaje en Venezuela» y «Caza del Jaguar» (no. 125 y 126) nos presenta estos árboles con sus copas anchas y siempre verdes y sus troncos abrazados por plantas trepadoras. Al borde del agua vemos crecer tipos de plantas carnosas mientras que las palmeras pasan a un segundo plano. En el fondo oscuro del pantano crecen helechos arbóreos en este clima de aire húmedo y cargado, escondidos en medio de la tenue luz que llega hasta aquí. Humboldt pensaba que este tipo de helechos junto con el bambú son los que más excitan la imaginación del viajero. Con gran seguridad en la utilización de la gama de matices tradujo el pintor el intenso y brillante colorido del paisaje. En los colores se reflejan el carácter sofocante y azumagrado, típico de la humedad de las selvas tropicales. En aquellos lugares donde el sol logra atravesar el cerrado y enmarañado techo de las ramas de los árboles vemos caer sobre la vegetación, como una especie de velo, rayos azulados como niebla. En otros lugares observamos brillar las plantas verdes en toda su jugosa frescura. El escenario de fondo de los trabajos—indios cazando un jaguar y personas descansando— es, como en la mayoría de las pinturas de Bellermann, de importancia secundaria. Lo principal para el artista era la presentación de la selva.

En ambos cuadros podemos ver claramente que el realismo de Bellermann no estaba libre de conceptos artísticos tradicionales. Los árboles gigantescos insinuados a manera de silueta y los ríos torrentosos con troncos que, los atraviesan como puentes o bien se han caído en forma oblicua en las aguas, recuerdan particularmente los paisajes boscosos de Ruisdael. A menudo Bellermann enfrenta la naturaleza con la idea de una imagen ya preconcebida, para después elaborar lo que él tradicionalmente consideraba «digno de pintar». Gustaba en especial de las vistas enmarcadas por motivos laterales y primeros planos con árboles oscuros.

Sus ideas estaban muy influenciadas por su estadía en Weimar. Esto se pone en evidencia en sus diarios de viaje en los cuales compara majestuosas escenas de la naturaleza del trópico con paisajes pintados por Salvator Rosa. Este fenómeno

lo encontramos también cuando al enfrentarse a la luz matinal ésta lo hace pensar de inmediato en las «magníficas composiciones de ambiente à la Claude Lorrain»; o cuando él cree ver en el paisaje montañoso de Venezuela algo «italiano», aunque en esa época todavía no conocía este país del sur de Europa.

En la Academia de Berlín Bellermann no sólo se vió influenciado por la obra de Blechen, sino también con el ideal del paisaje en la obra de Claude a través de la personalidad de August Wilhelm Schirmer, que vino a ser el sucesor de Blechen en la clase de paisajes.

La mayor parte de los estudios de viaje de Bellermann consisten en vistas de paisajes y de la vegetación que dan una óptima impresión general de las diferentes fisionomías de la naturaleza venezolana. Además de dibujos, que realizara con un cuidado extremo del más mínimo detalle, compuso óleos al aire libre sobre cartón o bien sobre lienzo. Los motivos los desarrollaba partiendo fundamentalmente del color, esforzándose en reproducir la impresión inmediata que le diera el objeto. Así fue como presentó en sus trabajos el colorido natural del paisaje respetando las transformaciones de las tonalidades originadas por los atmosféricos. Su manera realista de ver los objetos y su acento peculiar en la realización artística nos recuerdan a Blechen, de quien heredara la técnica del óleo al aire libre.

Humboldt intentó ya durante la ausencia del artista en Sudamérica de convencer al Rey de Prusia para que le diera el encargo oficial de preparar material pictórico. Algo más tarde Friedrich Wilhelm IV. adquirió un cuadro con una vista de la Cueva del Guácharo del año 1850. Esta pintura era uno de los tantos trabajos con temática tropical que el artista realizara a su regreso de Venezuela basándose en los estudios dibujados durante su estadía en Sudamérica. En sus cuadros en colores trató de plasmar las tonalidades de la naturaleza buscando la mayor fidelidad posible. Al tener que pintar un cuadro para la Asociación Pomerana de los Amigos del Arte, dándosele la elección entre un tema con una vista de Caracas u otro con la casa de Simón Bolívar, se decidió sin titubear por la casa de Bolívar «La Victoria», y esto no sólo por su significado histórico sino por la exuberante vegetación tropical que cubría las laderas de los montes vecinos. Sus cuadros «Quebrada Selvática en la Cordillera de Caracas» y «Aspecto de los Andes en Mérida», presentados en 1846 durante la Exposición de la Academia de Berlín, los explica detalladamente en el catálogo correspondiente a través de una larga lista de las plantas reproducidas. Es perfectamente comprensible que sus contemporáneos le dieran el nombre de «pintor de la selva». Hasta en

sus últimos días encontró inspiración en el bagaje de recuerdo de sus viajes por Sudamérica. Incluso sus dos estadías posteriores en Italia en nada debilitaron experiencias recogidas en el trópico. Su último cuadro, que después de su muerte se encontraba sin terminar aún en el caballete, se refería a un «Crepúsculo en el Orinoco».

125* Paisaje en Venezuela.

Oleo sobre lienzo (150 x 188 cm). Firmado y fechado: «F. Bellermann 1863.»

Instituto Ibero-Am., Berlín.

126* Caza de jaguar.

Oleo sobre lienzo (150 x 188 cm). Firmado y fechado: «F. Bellermann 1866.»

Instituto Ibero-Am., Berlín (V. lámina III).

127* Helechos semejantes a árboles en Galipán.

Litografía.

De: Bellermann, Ferdinand: Landschafts- und Vegetations-Bilder aus den Tropen Süd-Amerika's. Nach der Natur gezeichnet von F. Bellermann. Erl. von Hermann Karsten.

Berlín 1894, lámina 11.

Instituto Ibero-Am., Berlín.

128 Helechos semejantes a árboles en Galipán.

Reproducción de un dibujo de Ferdinand Bellermann.

De: Sachs, Carl: Aus den Llanos. Schilderung einer naturwissenschaftlichen Reise nach Venezuela. Leipzig 1879, portada con lámina ilustrada.

Instituto Ibero-Am., Berlín.

129 Consulado de Francia en Puerto Cabello.

Reproducción de un óleo de Ferdinand Bellermann.

De: Löschner, Renate: Bellermann y el paisaje venezolano 1842/1845. Bellermann und die venezolanische Landschaft 1842/1845. Prólogo: Alfredo Boulton. (Edición especial de la Asociación Cultural Humboldt.)

Caracas 1977, lámina 31.

Instituto Ibero-Am., Berlín.

- 130 «La Guaira.»
Reproducción de un óleo de Ferdinand Bellermann.
De: Boulton, Alfredo: Historia de la pintura en Venezuela. 3 vols., Caracas 1964-1972, tomo 2, 1968, pág. 131.
Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 131 «La Cueva del Guácharo.»
Reproducción de un óleo de Ferdinand Bellermann.
De: Rojas, Aristides: Humboldtianas. Recopiladas y publicadas por Eduardo Röhl.
Caracas 1924, pág. 71.
Instituto Ibero-Am., Berlín.

- 132* Notas de diario de Ferdinand Bellermann del
5 de septiembre de 1845, 2 hojas. Reproducción.
[Viaje del regreso de Mérida a Caracas.]
Diarios de viaje de Ferdinand Bellermann. Manus-
crito sin compaginar.
Colección particular, USA.

F. Bellermann: Diario de viaje
Cat.no. 132

[illegible][illegible]



F. Bellermann: Paisaje en Venezuela
Cat. no. 125



F. Bellermann:
Helechos en Galipán
Cat.no. 127

Anton Goering (1836–1905) nació en Schönaide cerca de Altenburg en Sajonia. La decisión acerca de su futura profesión fue hecha ya en su temprana juventud al tener la oportunidad de conocer al famoso ornitólogo Christian Ludwig Brehm (1787–1864), dedicándose así bajo la influencia de este científico alemán al estudio de la naturaleza y, en especial, a la ornitología. En 1854 obtuvo un puesto como taxidermista en el Museo Zoológico de Halle. Esta institución se encontraba a cargo del naturalista Hermann Burmeister junto a quien en el año 1856 emprendería un viaje por Sudamérica. Desde Río de Janeiro viajó por el Uruguay y la Argentina. En el año 1858 volvió nuevamente a Alemania para continuar con sus estudios de historia natural, visitando al mismo tiempo la Academia de Arte de Leipzig. Años más tarde Goering tomó lecciones de dibujo y pintura con un pintor de animales en la ciudad de Londres. Los resultados de sus trabajos científicos y artísticos fueron tan convincentes que recibió por parte del Museo Británico el encargo de realizar en Sudamérica estudios en el campo de la ornitología para preparar después la colección correspondiente. Fue por esto que en el año 1866 partió para Venezuela donde permanecería hasta 1874. En estos años conoció las zonas de la Cordillera de la Costa y de las altas montañas. Sus rutas de viajes coinciden muchas veces con los trayectos recorridos por Humboldt y Bellermann. Además de realizar estudios de ornitología se ocupó de temas botánicos y geográficos. Goering hizo así un importante aporte a la exploración científica de Venezuela. Entre otras cosas descubrió cuevas en la región de Caripe. En su diario de viaje se pone en evidencia la gran influencia de Humboldt. Goering pintó acuarelas y dibujos siguiendo los lineamientos de Humboldt relativos a la fisonomía del paisaje y la vegetación (no. 133). Con gran maestría supo presentarnos a través de las tonalidades lo ardiente y lo mágico de la naturaleza del

trópico. Muchos de los temas por él elegidos habían sido ya tratados por Bellermann. De regreso a Europa publicó su obra «Vom tropischen Tieflande zum ewigen Schnee» [Traducción al castellano: «Venezuela. El más Bello País Tropical.» Mérida 1962] enriqueciéndola con láminas ilustradas basadas en los esbozos de su viaje (no. 134). El sueño de regresar nuevamente a Venezuela, país que se había transformado prácticamente en su «segunda patria» no llegó a realizarlo nunca.

- 133 Vista del valle de Caracas con las cimas del Avila y del Naiguatá.
Acuarela (46,5 x 66 cm). Firmado y fechado abajo izq.: «A. Goering 1880.»
Colección particular, Berlín.
- 134* Flora tropical.
Reproducción de una acuarela de Anton Goering.
De: Goering, Anton: Vom tropischen Tieflande zum ewigen Schnee. Eine malerische Schilderung des schönsten Tropenlandes Venezuela.
Leipzig [aprox. 1890], lámina 6.
Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 135 Mesa de Mérida.
Reproducción de una acuarela de Anton Goering.
De: Goering, Anton: Venezuela de hace un siglo Cuadros de Anton Goering 1836–1905. Ed. por la Asociación Cultural Humboldt.
Caracas 1969, lámina 44.
Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 136 Bosque de helechos.
«Farrenwald.»
Reproducción de un trabajo de Anton Goering.
De: Sievers, Wilhelm: Reise in der Sierra Nevada de Santa Marta.
Leipzig 1887, portada con lámina ilustrada.
Instituto Ibero-Am., Berlín.



F. Bellermann: Caza del jaguar
Cat. no. 126
Lámina III



A. Goering: Flora tropical
Cat. no. 134

Carl Ferdinand Appun (1820–1872) estudió en la Academia de Berlín pintura de paisajes. Motivado y recomendado por Humboldt partió en el año 1849 a Venezuela. Aquí fueron tantos los méritos que ganara con el estudio de la naturaleza tropical que el Gobierno inglés le permitió entrar a su servicio para participar en la exploración de la Guayana entre los años 1860 a 1868. En esta oportunidad Appun pudo llegar hasta las selvas brasileñas. Muchos han sido los dibujos de plantas que hiciera siguiendo la tradición de Bellermand (no. 137, 138). Para dar a conocer esta flora exótica en Europa acostumbraba mandar estos trabajos a famosos jardines botánicos. Sus estudios artísticos los pudo utilizar además como ilustraciones para su obra científica relativa a Venezuela, que modestamente dedicara a Adalbert von Preußen, explorador del Brasil, como

«simples hojas de recuerdo extraídas del diario de un entusiasta admirador de la extraordinaria naturaleza y vida en los tropicos.» (Appun 1871, pág. VII).

El libro de Appun fue traducido al español en 1961 y reeditado en Caracas.

137* El Cobalongo.

«Der Cobalongo.»

Reproducción de un dibujo de Appun. Abajodra.: «Carl F. Appun del.»

De: Appun, Carl Ferdinand: Unter den Tropen. Wanderungen durch Venezuela, am Orinoco, durch Britisch Guyana und am Amazonenstrome in den Jahren 1849–1868.

2 vols., Jena 1871, tomo 1, lámina desp. pág. 216.

Instituto Ibero-Am., Berlín.

138 Vegetación junto al Río Zuappi cerca de la montaña de Humirida.

«Vegetation am Flusse Zuappi in der Nähe des Humirida-Gebirges.»

Reproducción de un dibujo de Appun.

De: Appun: Unter den Tropen (V. no. 137), tomo 2, lámina desp. pág. 326.



C. F. Appun: El Cobalongo
Cat. no. 137

Robert Hermann Schomburgk (1804–1865) dirigió varias expediciones entre los años 1835 a 1844 a la Guayana enviado por la Sociedad Geográfica Real de Londres. Una de las razones más importantes de estas expediciones era el determinar con exactitud el curso de la frontera con Venezuela, país limítrofe. Al mismo tiempo Schomburgk aprovechó esta oportunidad para realizar importantes investigaciones botánicas y zoológicas. Su interés científico le llevó a emprender varios estudios artísticos en los cuales la vegetación tuvo un aspecto muy importante (no. 139).

Los hombres contemporáneos de Schomburgk siguieron sus exploraciones en el trópico con gran interés. El viajero de las Américas, Paul Friedrich Wilhelm von Württemberg se suscribió a su obra referente a la región de la Guayana. Humboldt escribió la introducción de este libro en la cual recalca los méritos del naturalista. Humboldt consideraba que Schomburgk era alguien que continuaba sus propias investigaciones en Sudamérica (Schomburgk 1841, pág. 16):

«Sentí el deseo y la necesidad de manifestar públicamente mi más sincero respeto por tan talentoso explorador quien, teniendo el plan de avanzar desde el Valle de Essequibo hasta Esmeralda –es decir del este al oeste– llegó después de cinco años de privaciones y sufrimientos, que en parte bien los experimenté personalmente, a la meta propuesta.»

Gracias a la intervención de Humboldt le fue posible al botánico Richard Schomburgk (1811–1891), hermano del naturalista, estudiar de cerca la vegetación del trópico. En la introducción a su crónica de viajes expresa este último (Schomburgk 1847–1848, vol. 1, pág. VI):

«Al volver mi hermano a su anterior campo de estudios por encargo de Su Majestad la Reina de Inglaterra también me fue posible a mí acompañarle a las Guayanas. Esto pudo realizarse gracias a la intervención de Humboldt ante nuestro Magnánimo Rey que me dió todo el apoyo necesario para que yo pu-

diera estudiar allí exhaustivamente tópicos en parte completamente desconocidos para los institutos científicos de nuestra patria.»

Su publicación científica sobre la Guayana la ilustró con varios dibujos de su hermano Robert Hermann (no. 140, 141). La realización gráfica de los estudios traídos estuvo a cargo de Carl Eduard Kretzschmar (1807–1858) quien disfrutaba de gran renombre como grabador en madera.

139* «Esmeralda.»

Litografía en color.

De: Schomburgk, Robert Hermann: Reisen in Guiana und am Orinoko während der Jahre 1835–1839. Nach seinen Berichten und Mittheilungen an die Geographische Gesellschaft in London. Hrsg. v. O. A. Schomburgk mit einem Vorwort von Alexander von Humboldt und dessen Abhandlung über einige wichtige Positionen Guiana's.

Leipzig 1841, lámina desp. pág. 468.

Instituto Ibero-Am., Berlín.

140* Cabaña macusi en la selva.

«Macusi-Hütte im Urwald.»

Grabado en madera.

De: Schomburgk, Richard: Reisen in Britisch-Guiana in den Jahren 1840–1844. Im Auftrag Sr. Majestät des Königs von Preußen ausgeführt von...

3 vols., Leipzig 1847–1848, tomo 1, 1847, lámina desp. pág. 414.

Instituto Ibero-Am., Berlín.

141 Retrato de un indígena.

«Esse – tamaipu. Wapsaisian.»

Grabado en madera.

De: Schomburgk, Richard: Reisen (V. no. 140), tomo 2, 1848, lámina desp. pág. 42.

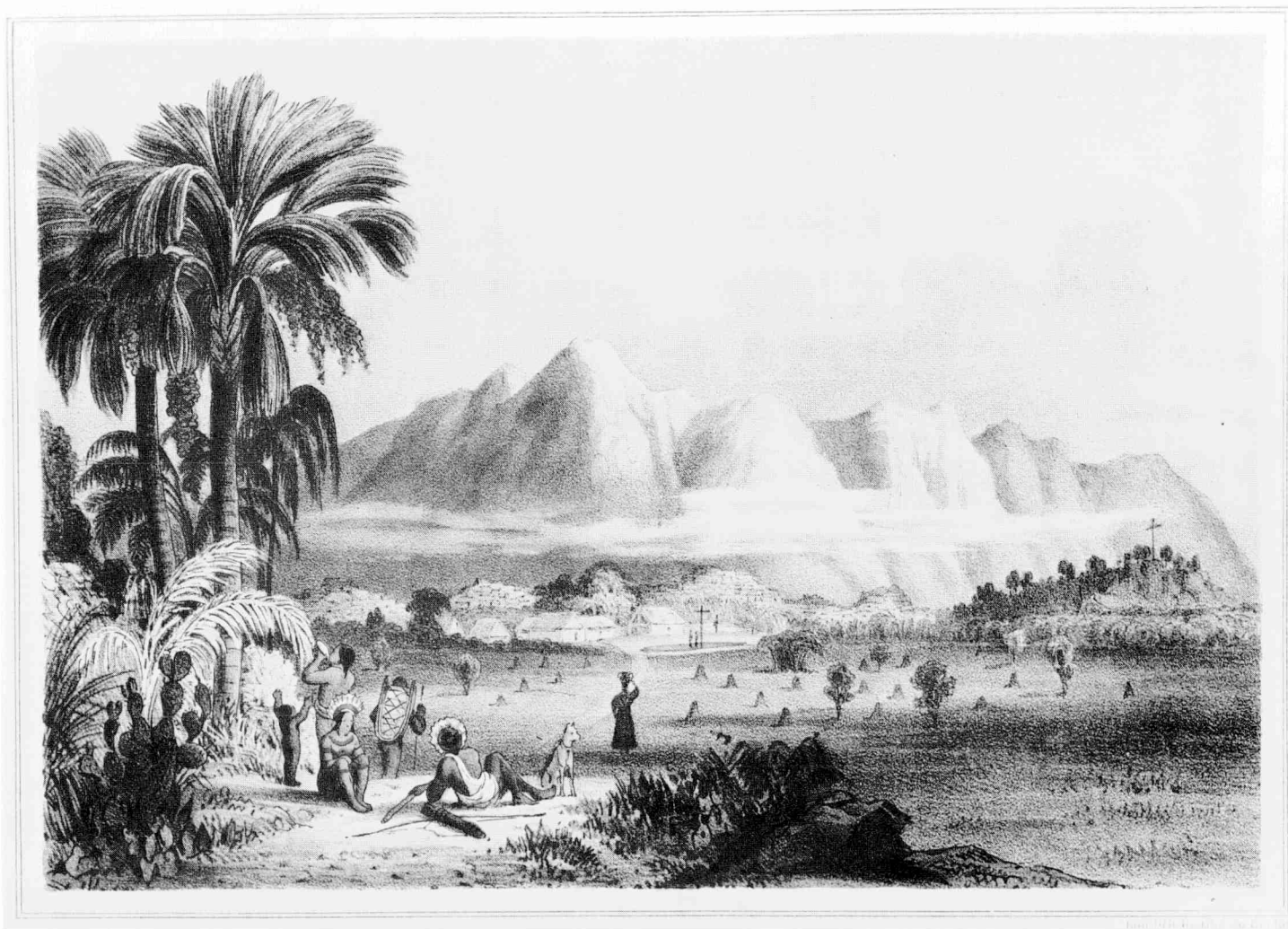
142 Map of Guayana to illustrate the route of R. H. Schomburgk.

[1:3550000.]

Londres: Murray 1840.

Grabado (26,7 x 38 cm).

Biblioteca Estatal del Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín. Col. de mapas, Kart. R. 14923.



R. H. Schomburgk: Esmeralda
Cat. no. 139



R. Schomburgk: Cabaña
macusi en la selva
Cat. no. 140

Eduard Otto pudo realizar su viaje a Sudamérica gracias a la ayuda otorgada por el Rey de Prusia. Dado que tenía el encargo de coleccionar plantas para el Jardín Botánico de Berlín, no nos deberá llamar la atención el hecho que la temática de la vegetación se encuentre en lugar preponderante en sus ilustraciones de viaje. Su vivo interés por el mundo de las plantas quizás lo haya despertado Humboldt con sus descripciones de la naturaleza que le parecieron tan convincentes a Otto que, a menudo al sentirse

«incapaz de poder traducir en un lenguaje apropiado las majestuosas impresiones que me conmovían»

hacía referencia al

«incomparable «Viaje de las regiones equinocciales del Nuevo Continente»

de Humboldt (Otto 1843, pág. III).

- 143 Grupo de cactus en las montañas de Mayquetia cerca de La Guayra.

«Cactus-Gruppe auf den Bergen von Mayquetia bey La Guayra. Decbr. 15. 1839.»

Litografía.

De: Otto, Eduard: Reiseerinnerungen an Cuba, Nord- und Südamerika 1838–1841. Berlín 1843, lámina II.

Instituto Ibero-Am., Berlín.

Albert Berg (1825–1884) estudió derecho en la Universidad de Ginebra tomando, al mismo tiempo, lecciones de dibujo y pintura. En la primavera del año 1843 viajó a través de Suiza, por el norte de Italia y el sur de Francia haciendo estudios de la naturaleza circundante. Un año más tarde, al acompañar al Gran Duque de Mecklenburg-Schwerin a Sicilia, Malta y Constantinopla, se dedicó, también aquí, a su pasión por el dibujo. Dado su vivo interés por países lejanos seguramente las descripciones del trópico de Humboldt deben haberle impresionado muchísimo; y como deseaba conocer personalmente estos paisajes decidió partir para Sudamérica en el año 1849.

Viajó a Nueva Granada, a regiones que hoy forman parte de Colombia, visitando los lugares que conoció Humboldt. La mayor parte del tiempo estuvo en las selvas del Río Magdalena y en las elevaciones de los Andes. En una serie de estudios a lápiz, a tinta china y en acuarelas presentó vistas de la naturaleza, ocupándose especialmente de mostrar la vegetación allí existente. A su regreso a Europa, en el año 1850, elaboró estos trabajos en litografías, en aguafuertes y en dos óleos con temas de selva. Los trabajos que trajera de Sudamérica fueron comprados por el Rey de Prusia, seguramente aconsejado por Humboldt, quien ayudó generosamente. Una idea de todo esto nos la transmiten sus cartas a Albert Berg (no. 144, 145, 146).

En 1854 publicó Berg su libro de viajes en folio mayor con trece láminas que él mismo litografiara bajo el título de «Fisionomía de la vegetación tropical de Sudamérica presentada a través de una serie de vistas de las selvas en el Río Magdalena y de los Andes en Nueva Granada». Las láminas publicadas muestran las plantas en su medio colectivo respetando las condiciones ambientales. La obra referida es presentada con una carta de Humboldt a título de introducción que este último hiciera llegar al pintor. En ella destacaba que

«lo que en un principio se presenta como solamente pintoresco vendrá a ser a través de las maravillas de las características especiales de la vegetación algo muy instructivo, ofreciéndonos observaciones realmente muy interesantes en el campo de la geografía física.» (Humboldt 1853 a, pág. [4].)

Es en este sentido que la obra de Berg aparece al servicio de la ciencia. El botánico Klotzsch que cumpliera funciones de consejero en la composición de las láminas, siendo también responsable de la exactitud del contenido científico, precisa claramente que Berg con su «Fisionomía», ha hecho un gran aporte a la botánica, en especial a la disciplina de la geografía de las plantas. Para Humboldt era algo digno de ser mencionado que el artista se preocupara de traer paisajes aún no conocidos haciendo, de este modo, un aporte a la investigación del trópico. En la ejecución artística de las láminas litografiadas Berg siguió el consejo dado por Humboldt quien le recomendó preservar el carácter espontáneo del boceto en sus trabajos.

En el año 1855 pintó Berg el «Volcán de Tolima» (no. 147) para Friedrich Wilhelm IV. Este encargo fue posible gracias a la gestión de Humboldt quien alentara al Rey haciéndole ver algunos de los estudios tropicales del pintor. Para poder explicar a Berg en qué forma debería ser concebida la pintura en cuestión, bosquejó Humboldt el motivo principal de la vista en el margen de la carta dirigida al pintor. Allí se podía ver cómo el volcán asoma detrás de una palmera alta, cuya corona cubre en parte la cumbre del mismo (no. 144). Dado que este motivo también estaba previsto para la lámina litografiada «Selva a 7.000 pies de altura, con el Tolima al fondo» en la obra de Berg titulada «Fisionomía de la vegetación tropical de Sud-América» (no. 148), se puede dar por seguro que el esbozo escogido por el Rey habrá servido de modelo para el posterior cuadro definitivo. El panorama del volcán está presentado en ambos trabajos rodeado por un tupido anillo de plantas tropicales.

La obra de Berg «Fisionomía de la vegetación tropical de Sud-América» vendría a ser algunos años más tarde la base para los estudios de la naturaleza que hiciera el diplomático Max von Thielmann (1846–1929) en sus viajes por Cuba, México, Colombia, Ecuador, Chile, Argentina y Brasil. Thielmann confesó que Berg le había enseñado «a comprender todo el esplendor del mundo vegetal del trópico». También el concepto de Humboldt en el campo de la fisionomía artística de los paisajes, influyó mucho en Thielmann, como podemos comprobarlo en su crónica de viajes.

Thielmann se refiere a Albert Berg y a los trabajos que más tarde utilizara como ilustración para su publicación «Cuatro caminos por América» (no. 149). Dibujos de la vegetación del mismo artista los utiliza también Teodoro Wolf en su libro «Geografía y geología del Ecuador», que fuera publicado en el año 1892. Allí, por ejemplo, aparece, entre muchos otros, el estudio titulado «Bosque de palmeras en El Gallego» extraído de la «Fisionomía de la vegetación tropical de Sud-América» (no. 150).

- 144* Carta de Alexander von Humboldt a Albert Berg del 13 de octubre [1853].

Biblioteca Estatal del Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín. Col. de manuscritos, legado Alexander von Humboldt, caja pequeña 1b, carpeta 3.

- 145* Carta de Alexander von Humboldt a Albert Berg (sin fecha).

Biblioteca Estatal del Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín. Col. de manuscritos, legado Alexander von Humboldt, caja pequeña 1b, carpeta 3.

- 146 Carta de Alexander von Humboldt a Albert Berg (sin fecha).

Biblioteca Estatal del Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín. Col. de manuscritos, legado Alexander von Humboldt, caja pequeña 1b, carpeta 3.

- 147* Volcán de Tolima.

Oleo sobre lienzo (127 x 93 cm). Firmado y fechado abajo izq.: «A. B. MDCCCLV.»

Instituto Ibero-Am., Berlín.

- 148* Volcán de Tolima.

«Urwald in ca. 7000 (Par. Fuss) Höhe, im Hintergrund der Tolima».

Litografía.

De: Berg, Albert: Physiognomie der tropischen Vegetation Süd-America's; dargestellt durch eine Reihe von Ansichten aus den Urwäldern am Magdalenenstrome und der Anden von Neu-Granada, nebst dem Bruchstück eines Briefes von Alexander von Humboldt an den Verfasser, und einer Vorrede von Friedr. Klotzsch. Düsseldorf 1854, lámina 3.

Biblioteca Universitaria, Bonn.



A. Berg: Volcán de Tolima
Cat.no. 147



A. Berg: Volcán de Tolima
Cat. no. 148

Maximilian zu Wied (1782–1867) fue llevado a la exploración científica en América inspirado por haber conocido personalmente a Humboldt y seguramente después de haber leído su obra detenidamente. En el período comprendido entre los años 1815 y 1817 viajó por Brasil, por las zonas desconocidas del interior de Bahía y Río de Janeiro. Sus intenciones las explica como sigue (Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied 1820–21, vol. 1, págs. 3s.):

«Minas Geraes ya había sido explorada por Mawe y por von Eschwege y, si bien no del todo, en gran parte. Por esto me pareció lo mejor dedicarme, al llegar al Brasil, a las partes aún desconocidas o mejor dicho todavía no tratadas de la costa oriental. Aquí viven varias tribus de aborígenes con toda su originalidad y sin ninguna influencia de los europeos que se van extendiendo cada vez más (...). Aquí, en estas selvas donde los indios hasta el momento pueden disfrutar de tranquilidad—lo que no sucede en muchas otras partes donde se ven acosados—podemos encontrar a estos seres en su medio primitivo y tradicional. Una zona tal tenía que ejercer gran atracción sobre el viajero que no pensaba pasar muchos años en estas tórridas regiones de nuestro planeta.»

Sus actividades en Sudamérica fueron múltiples, aportando excelentes resultados no sólo al campo etnológico sino también al zoológico y al botánico. Sus trabajos científicos tuvieron el apoyo de dos naturalistas alemanes que encontrara en Río: el zoólogo Georg Wilhelm Freyreiss (1789–1825) y el botánico Friedrich Paul Sellow (1789–1831), quien, además, le alentara en el campo artístico.

Maximilian hizo estudios a lápiz y acuarelas—también con dibujos a pluma de aquellos motivos que le parecieron interesantes y dignos de ser presentados. Entre las obras que dejara encontramos 173 estudios (no. 151–168). 25 de estos estudios provienen de las manos de Sellow (no. 169–172), demostrándonos sus grandes dotes de dibujante y pintor de acuarelas. De los 121 trabajos del Príncipe, 36 fueron hechos en el curso del viaje hacia Sudamérica, y 85 en el Brasil. Ha sido basado

en este material que Wied hiciera realizar las ilustraciones para su «Viaje al Brasil».

La obra ilustrada consiste de 22 hojas sueltas y dos mapas. Del puño de Sellow son, entre otros, los trabajos de la fisionomía de los botocudos (no. 181) y la vista de la «Fazenda Tapebuçú» (no. 175). La mayoría de las copias de los dibujos y las reproducciones gráficas de los temas estuvieron a cargo de pintores y grabadores del círculo de la Academia de Dresden, con los que tuviera buenos contactos a través de sus hermanos Carl y Louise que estudiaron allí. Estos artistas incorporaron sus propias ideas a los trabajos, ideas de acuerdo con su formación artística convencional dentro de la escuela europea. Las vistas perdieron mucho de su originalidad por la utilización del grabado en cobre. Wied estaba consciente de todo esto, señalando (Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied 1820–21, vol. 1, pág. 382):

«El grabado de las planchas lo hicieron diferentes artistas y pese a todo el cuidado tenido se han escapado algunas faltas.»

Probablemente sea debido a la responsabilidad del grabador y escritor de arte Johann Gottfried Abraham Frenzel (1782–1855) que la vista del Río Espírito Santo con su imponente roca «Juculucoara» (no. 174) aparezca como un romántico paisaje europeo. La vegetación no se puede identificar por separado dado que aparece caracterizada como «corte de árboles». El panorama «Tapebuçú» (no. 175), dibujado por Carl Schleich junior (1788–1840), trae a nuestra memoria los rasgos de los paisajes de Claude. Un grupo de indios de la tribu «Camacans» (no. 182) presentados en la tradición clasicista de la belleza se encuentran delante de un pintoresco e irreal fondo selvático; una escena que nos hace pensar en una arcadia tropical.

Este material ilustrativo en su totalidad—a pesar de sus fuertes rasgos de gusto artístico europeo—posee un gran valor documental. El contemplador puede adquirir una impresión de la vida y costumbres de los habitantes de la selva. La fisionomía de algunos aborígenes, sus chozas y sus herramientas, como así también sus adornos fueron reproducidos con gran cuidado y meticulosidad.

Cuadros según los cuales fueron realizados los grabados en cobre para la obra de viajes de Maximilian zu Wied:

- 151 Familia de Botocudos en viaje.
Acuarela con dibujo a pluma (30,3 x 31,7 cm cuadro, 32 x 33,3 cm hoja).
Biblioteca brasileña de la Robert-Bosch-Ltda., Stuttgart.
- 152 Lucha de los Botocudos junto al Río Grande de Belmonte.
Acuarela con dibujo a pluma (24,5 x 40,4 cm).
Titulado y fechado abajo izq.: «Streit der Botocuden unweit des Quartel dos Arcos am Rio Grande de Bellmonte. Am [...]ten 1816.»
Biblioteca brasileña de la Robert-Bosch-Ltda., Stuttgart.
- 153 Indios en su cabaña.
Acuarela con dibujo a pluma (29,8 x 37,5 cm).
Biblioteca brasileña de la Robert-Bosch-Ltda., Stuttgart.
- 154 Los Puris en sus selvas.
Acuarela con dibujo a pluma (33,5 x 46,2 cm).
Biblioteca brasileña de la Robert-Bosch-Ltda., Stuttgart.
- 155 Botocudo regresando de la caza.
Acuarela con dibujo a pluma (26,5 x 26 cm).
Biblioteca brasileña de la Robert-Bosch-Ltda., Stuttgart.

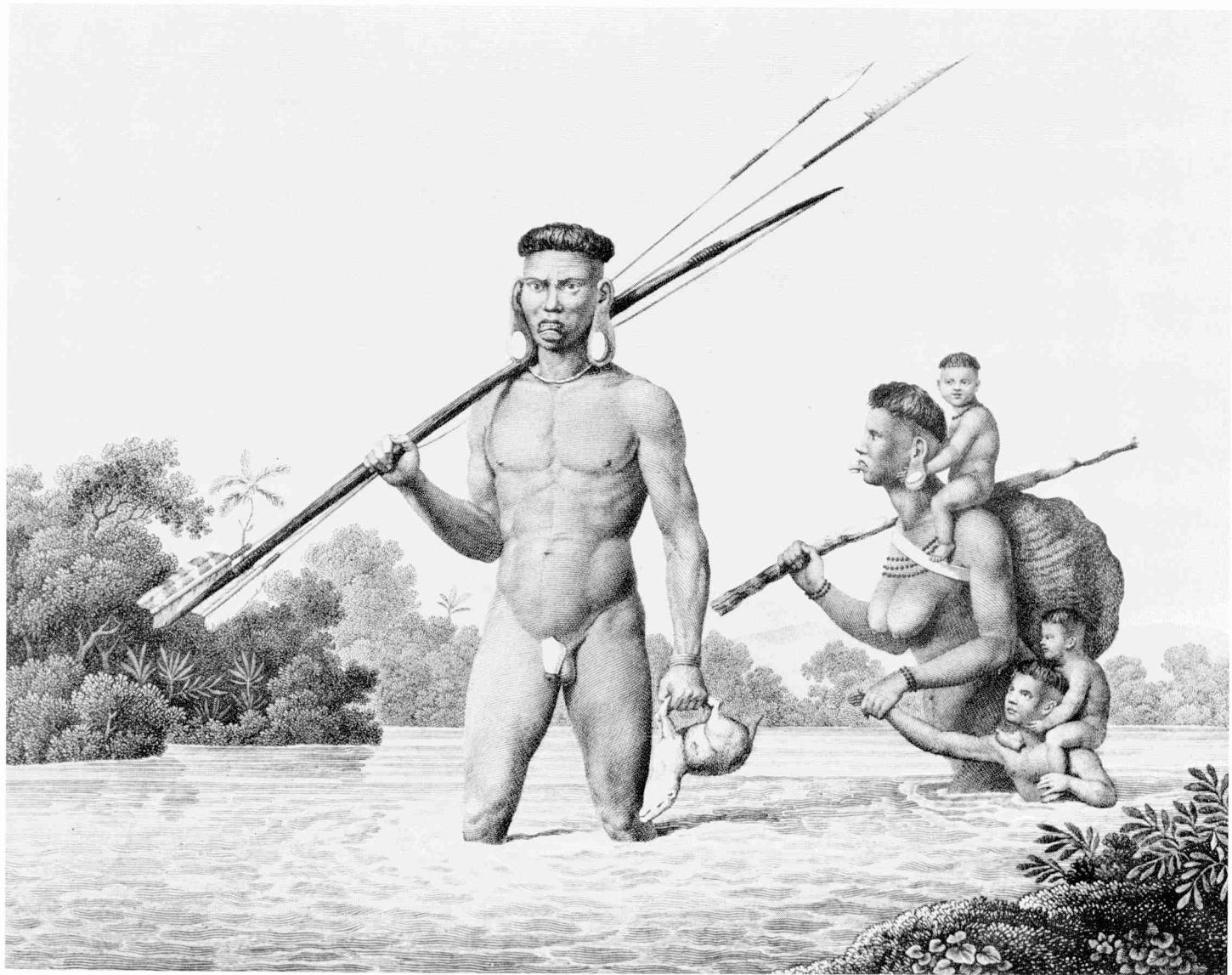
Maximilian zu Wied:

- 156 Capitão Lourenço Bento visita a los indios.
Acuarela con dibujo a pluma (20,6 x 30,2 cm).
Titulado y fechado abajo dra.: «Capitao Lourenzo Bento sucht mit seinen Leuten die Pataschos in ihren Schlupfwinkeln auf. Am 18ten Febr. 1816.»
Biblioteca brasileña de la Robert-Bosch-Ltda., Stuttgart.
- 157 Una hacienda en Brasil.
Dibujo a pluma con acuarela (19,3 x 23,1 cm).
Titulado abajo: «Ein Landhaus in Brasilien im Jahr 1815.»
Biblioteca brasileña de la Robert-Bosch-Ltda., Stuttgart.

- 158 Un indio Camacan bailando.
Acuarela con dibujo a pluma (32,7 x 21 cm).
Titulado abajo izq.: «Ein tanzender Camacan-Indianer.»
Biblioteca brasileña de la Robert-Bosch-Ltda., Stuttgart.
- 159 Vista de Vila Viçosa.
Acuarela con dibujo a pluma (recortado en forma irregular, aprox. 22,8 x 43,5 cm cuadro, aprox. 31 x 43,5 cm hoja). Titulado y fechado arriba dra.: «Ansicht von Villa Vicosa am Fluße Peruípe an der Ostküste von Brasilien. gez. von der Landseite am [...]ten May 1816.»
Biblioteca brasileña de la Robert-Bosch-Ltda., Stuttgart.
- 160 Caza en la Lagoa Arara.
Acuarela con dibujo a pluma (18,2 x 27,9 cm cuadro, 20,6 x 27,9 cm hoja). Titulado y fechado abajo en el borde de la hoja: «Unglückliche Anta-Jagd auf der Lagoa d'Arara ohnweit Morre d'Arara am 9ten Febr. 1816. 1ter Teil – die Anta wird leicht angeschossen und entkommt.»
Biblioteca brasileña de la Robert-Bosch-Ltda., Stuttgart.
- 161 Joven indio.
Acuarela con dibujo a pluma (19,2 x 23 cm).
Titulado abajo: «Francisco der junge Coropos-Indianer.»
Biblioteca brasileña de la Robert-Bosch-Ltda., Stuttgart.
- 162 Mulas vadeando un río.
Dibujo a pluma y acuarela (recortado en forma irregular, aprox. 14,4 x 23 cm).
Titulado y fechado abajo: «Unsere Maultiere setzen durch einen Fluß. 1815.»
Biblioteca brasileña de la Robert-Bosch-Ltda., Stuttgart.

- 163 Ribera del Río Iritibá junto al pueblo de Nova de Benavente.
Acuarela con dibujo a pluma (recortado en forma irregular, aprox. 23 x 39,1cm cuadro, aprox. 31,1 x 43,3cm hoja).
Titulado y fechado abajo dra.: «Ansicht des rechten Ufers des Flußes Iritabá oder de Bena-Vente gegen über der Villa Nova de Benavente in Brasilien, gez. den 11ten November 1815.» En el borde superior del cuadro: «Die fernen Gebirge sind alle mit Wald bedeckt. Der dunkle Berg in der Mitte ist näher, der ganz am Rande zur Rechten hat deutlich die Waldung aufgedrückt.»
Biblioteca brasileña de la Robert-Bosch-Ltda., Stuttgart.
- 164 Siesta en la ribera entre S. Mateus y el Río Doce.
Dibujo a pluma y acuarela (19 x 30,2cm).
Titulado y fechado abajo: «Mittagsruhe auf der Praya zwischen S. Matthaeus u. dem Rio Doce. Am 1ten Januar 1816.»
Biblioteca brasileña de la Robert-Bosch-Ltda., Stuttgart.
- 165 Velero en el viaje a Río de Janeiro.
Acuarela con dibujo a pluma (29 x 20,8cm).
Titulado y fechado abajo: «Der Janus segelt von London nach Rio de Janeiro vom 6ten May bis zum 21ten Juli 1815.»
Biblioteca brasileña de la Robert-Bosch-Ltda., Stuttgart.
- 166 Cazador de araras junto al Río Grande de Belmonte.
Acuarela con dibujo a pluma (recortado en forma irregular, aprox. 24,5 x 40,4cm).
Titulado y fechado abajo dra.: «Der Jäger beschleicht die Araras am Rio Grande de Bellmonte. Im October 1816.»
Biblioteca brasileña de la Robert-Bosch-Ltda., Stuttgart.
- 167 Plantación de cocoteros.
Acuarela con dibujo a pluma (24,6 x 40,4cm).
Titulado y fechado abajo dra.: «Eine Cocos-Pflanzung. 1816.»
Biblioteca brasileña de la Robert-Bosch-Ltda., Stuttgart.
- 168 Vista de la Bahía de Río de Janeiro.
Dibujo a pluma y acuarela (31,7 x 43,5cm).
Titulado abajo: «Ansicht des Eingangs in das große Binnenwasser (Bucht) von Rio de Janeiro, zwischen dem Zuckerhut (Shugarloof) zur Linken und der Spitze mit Fort Santa Cruz zur Rechten, Morgends am 19ten July vor Anker etwa eine Meile vom Fort aufgenommen.»
Biblioteca brasileña de la Robert-Bosch-Ltda., Stuttgart.
- Friedrich Sellow:
- 169 Una hacienda en el Brasil.
Dibujo a pluma con acuarela (19 x 30,1cm cuadro, 25,1 x 38,9cm hoja). Titulado abajo: «Fazenda do Padre Corrêa na Serra.»
Biblioteca brasileña de la Robert-Bosch-Ltda., Stuttgart.
- 170 Armação.
Dibujo a pluma con acuarela (recortado en forma irregular, aprox. 25 x 39cm). Titulado abajo: «Armaçio oder Armação.»
Biblioteca brasileña de la Robert-Bosch-Ltda., Stuttgart.
- 171 Retrato de un Botocudo.
Acuarela con dibujo a pluma (25 x 18,7cm).
Titulado abajo: «Captm. Jeparack vom Rio Grande de Belmonte – nach Sellow gez. v. Keller.»
Biblioteca brasileña de la Robert-Bosch-Ltda., Stuttgart.
- 172 Retrato de un Botocudo, de perfil hacia la derecha.
Dibujo a lápiz (24,5 x 19cm).
Titulado abajo: «Ein Botocude von ungefähr 20 Jahren (Sellow).»
Biblioteca brasileña de la Robert-Bosch-Ltda., Stuttgart.
- 173 Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied: Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817.
2 vols. Francfort-del-Meno 1820 y 1821.
Instituto Ibero-Am., Berlín.

- 174 Vista de la roca Juculucoara junto al Río Espirito Santo cerca de Vila de Victoria. «Ansicht des Felsens Juculucoara am Fluße Espirito Santo unweit Villa de Victoria.»
Grabado. Abajo: «J. G. A. Frenzel fec. Dresden.»
De: Kupfer und Karten zum 1ten und 2ten Band der Reise Sr. Durchl. des Prinzen Maximilian von Neuwied nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817.
s.l.n.a. (Atlas p.no. 173), lámina 4.
Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 175 Vista de la Fazenda de Tapebuçú, del litoral con el Monte de S. João y la Sierra de Iriril, que se eleva desde la selva.
«Ansicht der Fazenda von Tapebuçú mit dem Monte S. João, und der Serra de Iriril, welche sich aus den Urwaldungen erhebt.»
Grabado. Abajo dra.: «Carl Schleich jun. sc. München.»
De: Kupfer und Karten (V. no. 174), lámina 15.
- 176 Viaje en barco por un brazo del Río Doce.
«Schiffahrt auf einem Seitenarm des Rio Doce.»
Grabado. Abajo dra.: «gest. von J. P. Veith in Dresden.»
De: Kupfer und Karten (V. no. 174), lámina 5.
- 177 Encuentro con el Capitão Bento Lourenço y sus Mineiros en las selvas del Mucuri.
«Zusammenkunft mit Capitam Bento Lourenço und seinen Mineiros in den Urwäldern am Mucuri.»
Grabado. Abajo: «gest. von Martin Esslinger in Zürich.»
De: Kupfer und Karten (V. no. 174), lámina 6.
- 178* Los Puris en sus selvas.
«Die Puris in ihren Wäldern.»
Grabado. Abajo dra.: «die Landschaft von Aug. Seyffer, die Figuren von G. Rist in Stuttgart gestochen.»
De: Kupfer und Karten (V. no. 174), lámina 2.
- 179 Los Patachos junto al Rio do Prado.
«Die Patachos am Rio do Prado.»
Grabado.
De: Kupfer und Karten (V. no. 174), lámina 7.
- 180* Una familia de Botocudos en viaje.
«Eine Familie der Botocudos auf der Reise.»
Grabado.
De: Kupfer und Karten (V. no. 174), lámina 10.
- 181 Retrato de cuatro rostros curiosos de Botocudos junto con una cabeza momificada.
«Abbildung vier origineller Botocuden-Physiognomien nebst einem Mumienkopf.»
Grabado. Abajo dra.: «Anton Krüger sc. Florenz.»
De: Kupfer und Karten (V. no. 174), lámina 17.
- 182 Un grupo de Camacanes en la selva.
«Gruppe einiger Camacans im Walde.»
Grabado. Abajo: «J. Lips gest. Zürich.»
De: Kupfer und Karten (V. no. 174), lámina 19.
- 183 Fiesta de los Camacanes.
«Tanzfest der Camacans.»
Grabado. Abajo dra.: «Die Landschaft von A. Seyffer in Stuttgart, die Figuren von J. P. Bittheuser in Würzburg.»
De: Kupfer und Karten (V. no. 174), lámina 20.
- 184 Armas y artefactos de los Camacanes.
«Waffen und Geräthschaften der Camacans.»
Grabado coloreado. Abajo: «J. B. Bock sculp. Nbg..»
De: Kupfer und Karten (V. no. 174), lámina 21.
- 185 Maximilian Prinz zu Wied. Unveröffentlichte Bilder und Handschriften zur Völkerkunde Brasiliens.
Ed. por Josef Röder y Hermann Trimborn.
Bonn, Hannover, Stuttgart 1954.
Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 186 Freyreiss, Georg Wilhelm: Reisen in Brasilien.
Stockholm 1968.
Instituto Ibero-Am., Berlín.



Una familia de Botocudos en viaje
(Maximilian zu Wied: Atlas del viaje por Brasil)
Cat. no. 180

- 187 Mapa de la carretera de la Villa de San José de Porto Alegre a Minas Novas.
«Carte der neuen Straße von Villa de St. José do Porto-Alegre nach Minas Novas, welche im Jahr 1816 durch die Wälder gebahnt ward vom Coronel Bento Lourenço Vaz de Abreu e Lima; Inspector dieser Straße. Zur Reise des Prinzen Maximilian von Neuwied nach Brasilien gehörig. 1:900 000. [Francfort-del-Meno: Brönnner 1820–1821.]»
Grabado (20,8 x 36,3 cm).
Biblioteca Estatal del Patrimonio Cultural Prusiano
Berlín. Col. de mapas, Kart. R. 16769.

MARTIUS

Carl Friedrich Philipp von Martius (1794–1868), uno de los más importantes exploradores del territorio brasileño, encontró su verdadero campo de acción en la botánica y esto después de haber terminado sus estudios de medicina. Su íntima relación con el mundo de las plantas se hizo aún más estrecha al vivir con gran sensibilidad la naturaleza tropical. La oportunidad para esto la tuvo al viajar a Sudamérica en el año 1817. Martius pertenecía al séquito que acompañó a la Archiduchesa austríaca Leopoldine al Brasil con motivo de su matrimonio con el Príncipe Heredero y futuro Emperador Pedro I.. Junto a Martius se encontraba el zoólogo Johann Baptist von Spix (1781–1826). Los dos investigadores llevaban el encargo de la Academia Bávara de Ciencias de explorar las principales provincias del Brasil para iniciar una colección botánica, zoológica y mineralógica de este país. Martius, por su lado, se dedicó en especial al estudio de la vegetación y del paisaje. Al aire libre dibujó innumerables trabajos, dedicándose con el mayor interés al mundo de las plantas.

En diciembre de 1817 Spix en compañía de Martius salieron de Río de Janeiro con rumbo a São Paulo. La ruta posterior los llevaría por la Provincia de Minas Gerais hasta el Río San Francisco; y por la provincia de Bahía hasta Salvador, donde llegarían en noviembre del año 1818. Es así como exploraron los bosques tropicales del sur, viajando a continuación por las Provincias de Pernambuco, Piauí y Maranhão. En agosto de 1819 iniciaron una expedición por el Río Amazonas que iba a durar varios meses para terminar en Pará. Poco tiempo después se embarcaron a Europa. Luego del regreso a la ciudad de Munich, en diciembre de 1820, se pusieron a trabajar en la redacción de un libro de viajes que abarcaría tres volúmenes y un atlas, y que fueron llevados a término por Martius, después de la temprana muerte de Spix.

El Atlas del «Viaje al Brasil», se compone de láminas individuales que nos muestran aspectos de la naturaleza (no. 190–192), del ambiente, retratos de aborígenes (no. 195–198), motivos de la vida de los indios (no. 193, 194), plantas (no. 192), animales, utensilios y armas de los habitan-

tes de la selva, como así también inscripciones. La obra terminaba con la presentación de mapas y bocetos de perfiles de elevaciones. La mayoría de los paisajes fueron hechos basándose en los dibujos de Martius y del pintor Thomas Ender, quien también pertenecía al séquito que acompañó a la Archiduquesa Leopoldine al Brasil. Así vemos reproducidos motivos de Río de Janeiro y alrededores, «Mandioca», «Aldeia de Coroados», la «Serra de Itambé», «Vila Velha», el «Rio São Francisco» con su lago lleno de pájaros, «Vila de Cachoeira» y vistas del Amazonas. Para el viajero europeo tenían un interés especial aquellas escenas como por ejemplo «Festín de los Coroados» (no. 193) y la «Danza de los Puris» (no. 200). Una explicación detallada de esta danza nos la dan Spix y Martius a continuación (Spix y Martius 1823, págs. 374s.):

«Los hombres se colocaban en fila; detrás de ellos se paraban las mujeres igualmente en fila. Los niños varones, a menudo dos y tres, se tomaron unos a otros y a los padres, las niñas a las madres, por la cintura. En esta posición, tal como bajo el título «Danza de los Puris» figuran en el Atlas, comienzan con su sombrío (...), «Hán-jo-há, há-ha-há». Con un carácter muy melancólico y pesado se repetían el canto y la danza y ambas filas avanzaban lentamente tres pasos. En estos primeros tres pasos ponían el pie izquierdo hacia adelante, inclinando la parte izquierda del cuerpo; durante el primer y el tercer paso golpeaban la tierra con el pie izquierdo y en el segundo con el derecho. Durante los tres pasos siguientes ponían al principio y al fin el pie derecho hacia adelante, agachándose a la derecha. De esta forma se movían alternadamente con pequeños pasos un poco más hacia adelante.»

En la concepción gráfica de las láminas cooperaron importantes artistas: Joseph Paringer, el dibujante de animales Raphael Winter (1784–1852), Friedrich Hohe (1802–1870) y el retratista Philipp Schmidt, encargado de las imágenes de los aborígenes. Todos estos artistas transportaron a sus trabajos el bagaje de conceptos que traían de un mundo cultural extraño y desconocido. Así es como con mucha razón criticaba Maximilian zu Wied la representación de la «Danza de los Puris» de van de Velden (en Huppertz 1954, pág. 49):

«Se han presentado últimamente en algunos crónicas de viaje referentes al Brasil ciertas láminas de los Puris, que son realmente malas. Entre ellas me refiero en especial a la que se encuentra en el Atlas de Spix y Martius. Aquí se presenta la «Danza de los Puris» bajo la luz de la luna, no teniendo esto nada que ver con la naturaleza y dando como resultado un di-

bujo horrible. Todas las figuras que aparecen son torpes y tienen en común algo espantoso; rostros como de sapo, un rasgo que no se encuentra en ninguna de las tribus que habitan en el Brasil, no teniendo ningún parecido con la realidad. Esta lámina debería ser eliminada de un atlas que, por otro lado, resulta realmente interesante y muy bien hecho.»

El «Viaje al Brasil» encontró un gran eco en los medios científicos de la época. Incluso Goethe lo leyó con mucho interés comentándolo elogiosamente (Goethe 1891, pág. 240).

Las ideas de Goethe, por lo general, tuvieron gran influencia sobre la concepción que Martius tuvo de la naturaleza, como se revela en una carta fechada el 23 de octubre del año 1823 en la cual el investigador informa al poeta sobre sus trabajos científicos (Goethe 1874, pág. 335):

«A menudo mi amigo y compañero de viajes Spix y yo hemos mencionado con gran entusiasmo el nombre de Vuestra Excelencia al contemplar con íntimo placer la naturaleza y sintiendo que su «Metamorfosis de las plantas» guiaba nuestras investigaciones como una estrella luminosa.»

Martius se dedicó con gran pasión e intensidad al estudio de las palmeras, plantas consideradas por Humboldt como «las más altas y nobles de las especies de plantas existentes» (Humboldt 1860, pág. 19). En su obra «Historia naturalis palmarum», que comprende tres volúmenes en folio mayor se funden a la perfección las ideas científicas con las artísticas (no. 201, 202, 203). Para la realización de las 235 láminas, la mayoría en colores, contó Martius con la participación de famosos artistas. Muchos de los trabajos referentes a palmeras los llevó a cabo el pintor de plantas, grabador y botánico, Ferdinand Bauer, que ya trabajara para Humboldt, encontrándose entre el círculo de artistas que el gran humanista considerara como maestros en la pintura de la fisionomía de paisajes y plantas exóticas. En la concepción artística de esta historia natural de las palmeras participaron además el paisajista y pintor de animales y ambientes Carl Hess (1801–1874), el alumno del maestro Kobell, Johann Nepomuk Ott (1804–1870) como así también el pintor oficial de la Corte bávara Leopold Rottmann (1812–1881), este último, representante de una corriente naturalista en la pintura de paisajes. Además de los artistas anteriormente citados trabajaron también para Martius el retratista Leo Schöninger (1811–1879), el pintor y litógrafo Anton Falger (nacido en 1791) y el gráfico Friedrich Hohe. Muchas láminas fueron hechas siguiendo los esbozos de Martius. Así fueron reproducidas vistas de paisa-

jes, grupos de plantas, también en forma separada. Pero siempre se tenía presente a las palmeras, plantas que Martius hiciera integrar en paisajes posteriormente, y pintadas no por él mismo, sino por Post y Rugendas. Goethe, alabando estos trabajos que presentan palmeras, se refirió especialmente al valor artístico de las mismas. Realmente insuperables en calidad artística y en contenido científico son las 300 láminas coloreadas a mano de la obra en tres volúmenes de Martius «Nova genera et species plantarum» (no. 204, 205, 206). Martius ejerció gran influencia sobre sus contemporáneos y su labor científica dió nuevos impulsos y sugerencias. Así publicó entre otros en 1831, como suplemento del Atlas de viaje brasileño, una serie de bosquejos de perfiles de montañas y un mapa de Minas Gerais, diseñado por Wilhelm Ludwig von Eschwege (1777–1855) en Brasil. Este último emprendió luego, y con gran ahinco, la evaluación del material recolectado en Sudamérica, publicando en 1832 los «Beiträge zur Gebirgskunde Basiliens» (Aportes al estudio de las montañas del Brasil) (no. 207) y en 1833 su «Pluto Brasiliensis» (no. 209).

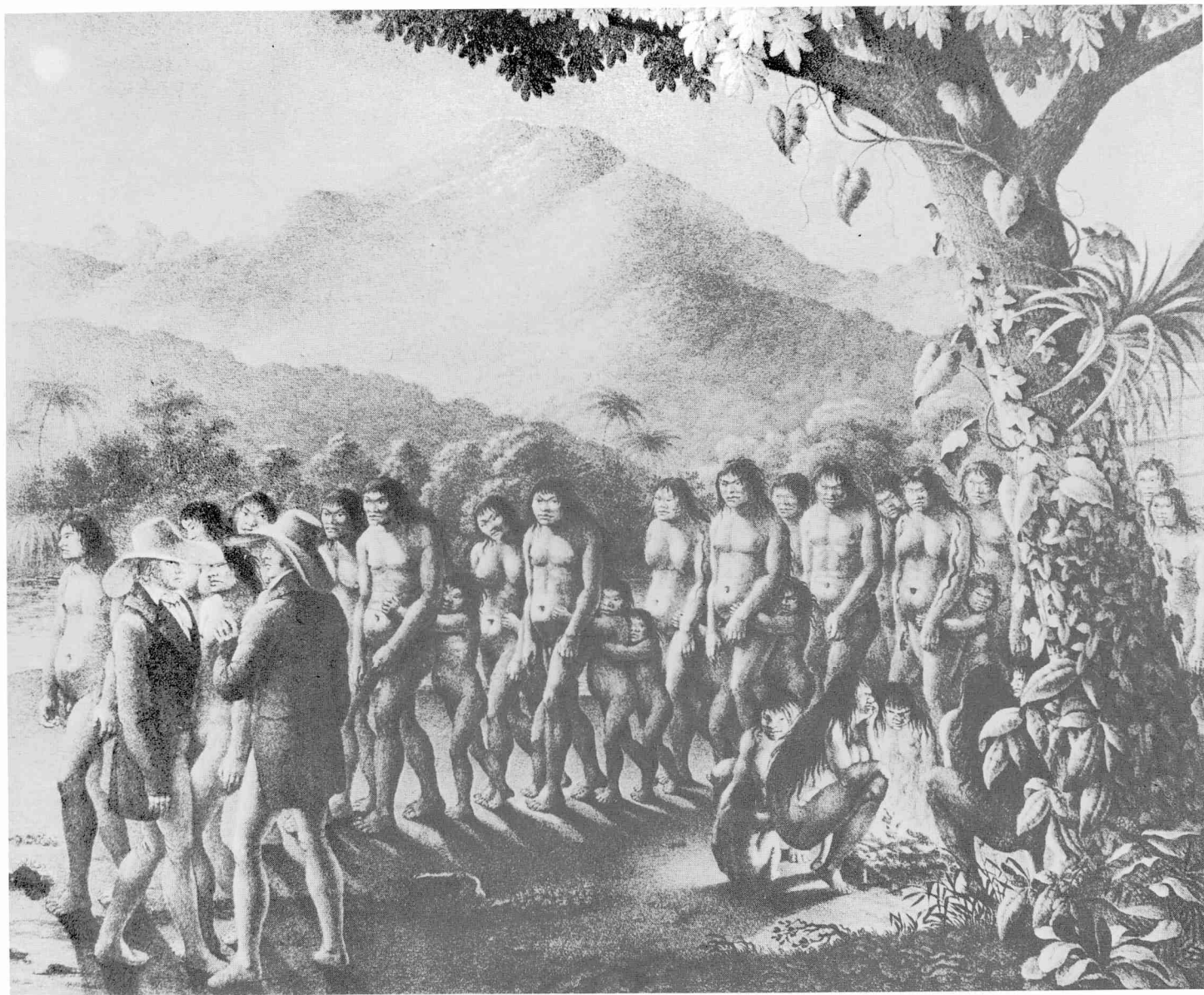
- 188 Spix, Johann Baptist von, y Carl Friedrich Philipp von Martius: Reise in Brasilien auf Befehl seiner Majestät Maximilian Joseph I. Königs von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820 gemacht und beschrieben.
3 vols., Munich 1823–1831; tomo 1. 1823.
Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 189 Martius, Carl Friedrich Philipp von: Karte vom Amazonen Strome, zur Reisebeschreibung von Dr. von Spix und Dr. von Martius.
Diseñado por C. v. Martius y Teniente Primero Schwarzmann.
[aprox. 1:200000.] s.l. 1831.
Grabado (tamaño de hoja: 38,5 x 64,5 cm).
Biblioteca Estatal del Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín. Col. de mapas, Kart. R 14438.
- 190 «Villa Velha.»
Litografía. Abajo dra.: «Gezeichnet v. Brandmayer.»
De: Spix, Johann Baptist von, y Carl Friedrich Philipp von Martius: Atlas zur Reise von Dr. v. Spix und Dr. von Martius. S.l. n. a., lámina 13.
Instituto Ibero-Am., Berlín.

- 191* Extracción y preparación de huevos de tortuga junto al Río Amazonas.
«Ausgrabung und Zubereitung der Schildkröteneier, am Amazonenstrome.»
Litografía. Abajo dra.: «Gezeichnet von J. Steingrabel.»
De: Spix y Martius: Atlas (V. no. 190), lámina 27.
- 192* Plantas de la América tropical.
«Pflanzenformen des tropischen America.»
Litografía. Abajo dra.: «Gezeichnet von E. Mayer.»
De: Spix y Martius: Atlas (V. no. 190), lámina 7.
- 193 Festín de los Coroados.
«Trinkfest der Coroados.»
Litografía. Abajo dra.: «Gezeichnet von E. Mayer.»
De: Spix y Martius: Atlas (V. no. 190), lámina 7.
- 194 Desfile festivo de los Tecunas.
«Festlicher Zug der Tecunas.»
Litografía. Abajo dra.: «Ph. Schmid in lap. del.»
De: Spix y Martius: Atlas (V. no. 190), lámina 28.
- 195 Perfiles típicos de indígenas brasileños.
«Coroado» – «Botocudo.»
Litografía. Abajo dra.: «Ph. Schmid del.»
De: Spix y Martius: Atlas (V. no. 190), lámina 5.
- 196 «Maxuruna.»
Litografía en color. Abajo dra.: «Philip. Schmid del.»
De: Spix y Martius: Atlas (V. no. 190), lámina 14.
- 197 «Iuri.»
Litografía en color.
De: Spix y Martius: Atlas (V. no. 190), lámina 15.
- 198 «Miranha.»
Litografía en color.
De: Spix y Martius: Atlas (V. no. 190), lámina 16.

- 200* Danza de los Puris.
«Tanz der Puris.»
Reproducción.
De: Spix, Johann Baptist von, y Carl Friedrich Philipp von Martius: Reise in Brasilien in den Jahren 1817–1820. Neudruck des 1823–1831 in München in 3 Textbänden und 1 Tafelband erschienenen Werkes. Hrsg. ... von Karl Mägdefrau. Vierter Band: Tafelband. («Atlas») mit Martius' Erläuterungen, vom Hrsg. neueren Forschungsergebnissen angepaßt und mit kurzen Auszügen aus entsprechenden Ausführungen in den Textbänden. Stuttgart 1967, lámina 6.
Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 201 Palmeras.
«I. II. Attalea Funifera – III. Cocos coronata – IV. C. schizophylla – V. Sabal umbraculifera.»
Litografía en color.
De: Martius, Carl Friedrich Philipp von: Historia naturalis palmarum. Volumen primum. De palmis generatim. Scripserunt de palmarum structura Hugo a Mohl de palmis fossilibus Franc. Unger de palmarum formatione et rationibus geographicis Carol. Frid. Phil. de Martius. Munich 1831–1850, lámina T.
Biblioteca Estatal del Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín.
- 202 Paisaje brasileño.
«Elaeis guincensis. Acrocomia sclerocarpa.»
Litografía en color. Abajo izq.: «M. Rugendas ad nat. del 1823» – abajo: «Martius Palmas pinx.» – abajo dra.: «C. Hohe in lap. del.»
De: Martius, Carl Friedrich Philipp von: Historia naturalis palmarum. Volumen secundum. Genera et species quae in itinere per Brasiliam annis MDCCCX–VIII–MDCCCXX. Iussu et auspiciis Maximiliani Josephi I. Bavariae Regis Augustissimi suscepto. Collegit descripsit et iconibus illustravit Carol. Frid. Phil. de Martius. Munich 1823–1850, lámina 56.
Biblioteca Estatal del Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín.
- 203 Plantas.
«Chamaedorea elatior.»
Litografía en color. Abajo izq.: «Schöninger in lap. delin.» – abajo dra.: «Rugendas pinx. Mexici.»
De: Martius, Carl Friedrich Philipp von: Historia naturalis palmarum. Volumen tertium. Expositio systematica. Characteres ordinis familiarum generum recensuit species selectas descriptionibus partim figuris illustravit omnium hoc tempore notarum synopsis adiectis plurium definitionibus composuit Carol. Frid. Phil. de Martius. Munich 1836–1850, lámina 126.
Biblioteca Estatal del Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín.
- 204 «Aristolochia gigantea.»
Litografía, coloreada a mano.
De: Martius, Carl Friedrich Philipp von: Nova genera et species plantarum, quas in itinere per Brasiliam annis 1817–1820... suscepto collegit et descripsit. 3 vols., Munich 1824–1829; tomo 1, 1824, lámina 48.
Biblioteca Estatal del Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín.
- 205 «Steudelia racemosa.»
Litografía, coloreada a mano.
De: Martius: Nova genera (V. no. 204), tomo 2, 1826, lámina 168.
- 206 «Chaetogastra repanda.»
Litografía, coloreada a mano.
De: Martius: Nova genera (V. no. 204), tomo 3, 1829, lámina 246.
- 207 Eschwege, Wilhelm Ludwig von: Beiträge zur Gebirgskunde Brasiliens.
Berlín 1832.
Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 208 Eschwege, Wilhelm Ludwig von: Journal von Brasilien.
2 vols., Weimar 1818–1819.
Biblioteca Universitaria, Bonn.
- 209 Eschwege, Wilhelm Ludwig von: Pluto Brasiliensis.
Berlín 1833.
Instituto Ibero-Am., Berlín.



Extracción y preparación de huevos de tortuga
junto al Río Amazonas
(Spix y Martius: Atlas de viaje)
Cat.no.191

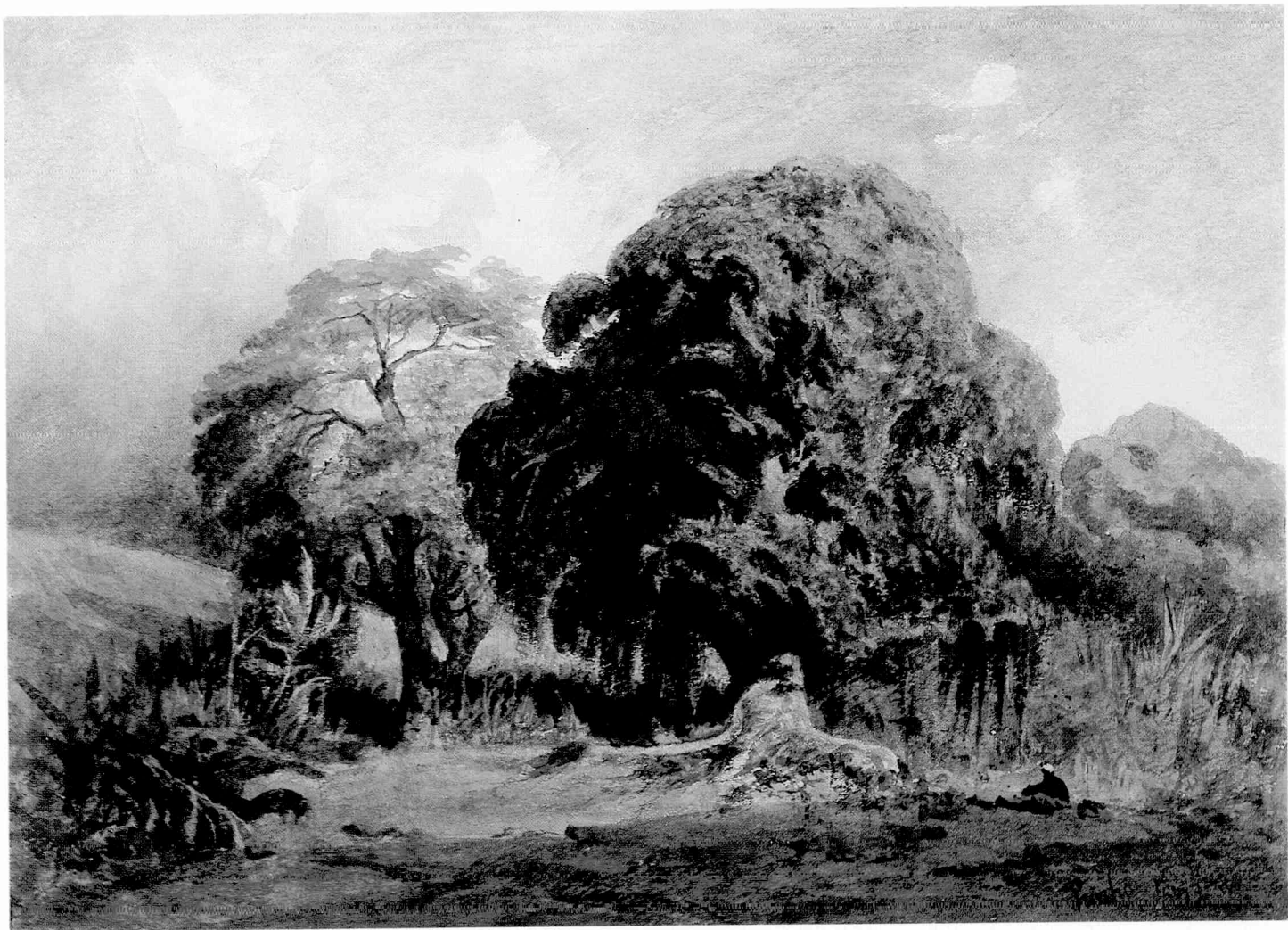


Danza de los Puris
(Spix y Martius: Atlas de viaje)
Cat. no. 200

Thomas Ender (1793–1875) estudió pintura en la Academia de Viena. Gracias a la recomendación del Archiduque Johann y del Príncipe Metternich formó parte de la expedición organizada por Austria y Baviera, que acompañó en el año 1817 a la Archiduquesa Leopoldine al Brasil. A este grupo pertenecían además de él, Spix, Martius y el médico y botánico Johann Emanuel Pohl (1792–1834), como también el pintor de plantas Johann Buchberger. Durante su estadía en Sudamérica, que abarcó un año, realizó más de 700 dibujos y acuarelas. Como cronista fijó en sus trabajos de modo fidedigno los más diferentes motivos. Pintó así vistas de Río de Janeiro, y paisajes de los alrededores de la ciudad, sin olvidar vistas de edificios y de complejos arquitectónicos. Ender también estudió la fisionomía de la exótica población, de sus mercados y de los interiores de sus viviendas. Los estudios que pintara con temas de plantas, vistas por separado, y los dibujos de detalles de las mismas fueron hechos bajo la influencia de Martius (no. 210–213). En muchos de los paisajes de Ender encontramos rasgos del estilo de Claude Lorrain, Ruysdael y Frans Post.

- 210 Una parte de Río de Janeiro con el acueducto y vista de la bahía.
 «Ein Theil von Rio de Janeiro mit der Wasserleitung und Aussicht gegen die Bay.»
 Grabado. Abajo izq.: «T. Ender del.» – abajo dra.: «J. Axmann sc. 1828.»
 De: Pohl, Johann Emanuel: Atlas zur Beschreibung der Reise in Brasilien.
 Viena 1832, lámina no numerada.
 Instituto Ibero-Am., Berlín.

- 211 Cidade de Goyaz.
 «Cidade de Goyaz, früher Villa Boa, Hauptstadt der gleichnamigen Capitanie.»
 Grabado. Abajo izq.: «Pohl delin.» – Ender execut.» – abajo dra.: «J. Axmann sculp. 1830.»
 De: Pohl, Atlas (V. no. 210).
- 212 Palacio Real de verano, Boa vista.
 «Königlicher Sommerpalast, Boa vista, bey S. Christovão, in der Nähe von Rio de Janeiro.»
 Grabado. Abajo izq.: «T. Ender del.» – abajo dra.: «J. Passini sculp.»
 De: Pohl: Atlas (V. no. 210).
- 213* Vista desde el Corcovado.
 «Aussicht vom Corcovado beim Anfange der Wasserleitung, gegen die Stadt, über die Bay von Rio de Janeiro, nach der Serra dos Orgãos.»
 Grabado. Abajo izq.: «Ender ad nat. delin.» – abajo dra.: «J. Passini sculp.»
 De: Pohl: Atlas (V. no. 210).
- 214 Vista delantera de la casa episcopal solariega de Río de Janeiro.
 «Vordere Ansicht des Bischöflichen Landhauses zu Rio-de-Janeiro.»
 Reproducción de una acuarela de Thomas Ender.
 De: Ferrez, Gilberto: O Velho Rio de Janeiro através das gravuras de Thomas Ender.
 São Paulo [1956], lámina pág. 131.
 Instituto Ibero-Am., Berlín.



E. Hildebrandt: Selva brasileira
Cat. no. 217
Lámina IV



T. Ender: Vista desde el Corcovado
Cat. no. 213

Eduard Hildebrandt (1818–1869), después de terminar con su formación como pintor, pasó a integrar el taller del artista berlinés de temas marinos, Wilhelm Krause. Durante el año 1840 realizó viajes de estudio por Escandinavia, Inglaterra y Escocia. Un año más tarde se fue a París para continuar su formación con el pintor Eugène Isabey, quien tuviera una gran influencia en su carrera artística posterior. Motivos preferidos por Isabey –vistas de puertos y de escenas callejeras– también fueron elegidos y pintados por Hildebrandt durante un viaje que realizara por el sur de Francia. Al regresar a Berlín, en el año 1843, conoce a Alexander von Humboldt, quien demostró gustar mucho de los paisajes hechos por el artista. Con seguridad habrá sido gracias a la gestión de Humboldt que Hildebrandt pudiera mostrar sus trabajos al Rey prusiano y al Príncipe Adalbert, quien acababa de regresar de un viaje al Brasil. En esta oportunidad se le encomendó al artista que pintase, como recuerdo para el Príncipe, una vista de Río de Janeiro. Así es como Hildebrandt pudo, con ayuda financiera de Friedrich Wilhelm IV., realizar entre los años 1844–1845 un viaje a Sudamérica. La mayor parte del tiempo la pasó en Río de Janeiro, conociendo además Bahía y São Paulo. A su viaje de regreso visita los Estados Unidos. Hildebrandt hizo estudios a la acuarela y dibujos mostrando panoramas de ciudades y edificios, paisajes, puertos, viviendas de aborígenes, escenas características, tipos de la población, peces y plantas (no. 215–219).

Más tarde utilizó sus esbozos sudamericanos para pintar óleos en los cuales dio gran importancia a los efectos de la luz en la naturaleza. Mostró Río de Janeiro y sus alrededores a la luz de la luna, al amanecer y a la puesta del sol. Dibujó además «una puesta del sol tropical reflejándose en el agua» y «Río de Janeiro a pleno sol». Su preferencia por la utilización de los efectos de luz, de los contrastes y del sfumado en sus trabajos artísticos nos muestran la influencia de Isabey, de quien también adoptó la técnica de la acuarela.

Humboldt se mostró visiblemente impresionado por estos trabajos invadidos de luz, expresando que la luz «de este cielo

tropical nebuloso o límpido» ejerce peculiar atracción sobre un paisajista, estimulando a Hildebrandt a continuar trabajando en este difícil campo de la pintura. Mientras que el pintor en sus cuadros se ocupó fundamentalmente de lo artístico, demostró también gran interés científico en algunos dibujos que hiciera para Humboldt; entre ellos tres vistas de masivos rocosos para el Atlas que acompaña a los «Kleinere Schriften» del gran naturalista alemán. Gracias a la intervención de Humboldt, el Rey prusiano resolvió comprar los estudios hechos por el pintor durante su viaje por el Brasil, encargándole además en forma oficial la realización de algunos cuadros. Hasta qué punto llegó el apoyo de Humboldt al artista lo podemos comprobar en una de sus cartas a Ignaz von Olfers, ex diplomático prusiano en Brasil y en esa época Director de los Museos Reales en Berlín (Humboldt a Olfers, sin fecha; en Humboldt [1913], págs. 118 y 119):

«(...) *Mi segundo pedido se refiere al joven artista Hildebrandt (calle Leipzig, no. 50). El Rey tuvo la oportunidad de ver y admirar la enorme cantidad de acuarelas hechas en el Brasil y en los Estados Unidos, lamentando enormemente no contar con los grandes conocimientos relativos al Brasil que Ud. tiene y que serían tan necesarios para poder valorar estas obras. Dado que la Reina también compartía esta admiración, ambas Majestades decidieron reservar 12 grandes dibujos con la intención de comprarlos, pagándolos a breve plazo y generosamente. Más aún, ayer a bordo del barco, el Rey expresó nuevamente su deseo, manifestado ya el miércoles pasado, de comprar la colección completa para su gabinete, señor von Olfers. El Rey dice que ya cuenta con trabajos sobre México y Caracas de Rugendas y Bellermann, y que Chile seguramente será completado en un futuro próximo por Rugendas. (...).*»

La admiración de Humboldt por el artista fue tan grande que se hizo retratar por él.

En el «Cosmos» se refiere a Rugendas, Bellermann, Kittlitz y al Conde Clarac, como artistas que han mostrado vistas de tierras remotas «realizadas a gran estilo y con mayor maestría» que William Hodges en el siglo 18.

215 Barco frente a Pernambuco.

Acuarela (16,4 x 24,3 cm).

Titulado abajo izq.: «Pernambuco» –firmado abajo dra.: «E. Hildebrandt.»

Colección particular, Berlín.

- 216 Hacienda brasileña.
Acuarela (21,7 x 34,8 cm).
Titulado y fechado abajo dra.: «[...] 1844.»
Colección particular, Berlín.
- 217 Selva brasileña.
Acuarela (25,1 x 34,7 cm). Titulado y fechado
abajo dra.: «Penha July 1844.» Al reverso firmado
y fechado: «Hildebrandt 1844 July Penha-Berlin.»
Instituto Ibero-Am., Berlín (V. lámina IV).
- 218 Plaza en Río de Janeiro.
«Platz in Rio de Janeiro.»
Reproducción de una acuarela de Eduard Hilde-
brandt.
De: Ferrez, Gilberto, Castro Maya, Marcel Mouillot
y otros: *A muito leal e heróica cidade de São Sebastião
do Rio de Janeiro. Quatro séculos de expansão e evolução.*
París 1965, ilustrac. sup. pág. 161.
Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 219 «A Carioca.»
Reproducción de una acuarela de Eduard Hilde-
brandt.
De: Ferrez, Gilberto, Castro Maya, Marcel Mouillot
y otros: *A muito leal e heróica cidade de São Sebastião
do Rio de Janeiro* (V. no. 218), ilustrac. inf. pág. 161.

El Príncipe Adalbert von Preußen (1811–1873) quien em-
prendió una expedición por los trópicos, que le llevó desde
Río de Janeiro hasta las regiones selváticas de los ríos Paraíba,
Amazonas y Xingu, fue motivado en gran parte por Hum-
boldt a hacer este viaje. En Brasil continuó con la tradición
iniciada por Eschwege, Wied, Martius y Spix. Junto con su
diario de viaje de Sudamérica, publicado en forma de manus-
crito en el año 1847, aparecen también sus bocetos que pre-
sentan sobre todo paisajes y vegetación. En su legado se en-
contró una vista de la Bahía de Río de Janeiro trazada por la
mano de un artista desconocido (no. 221). El cuadro refleja
convincientemente la fisonomía del paisaje a la luz de la luna.
Los perfiles típicos de las montañas con el marcante pico del
Corcovado se destacan de modo impresionante sobre el
fondo. Este mismo motivo ha inspirado a muchos artistas.
Rugendas, Hildebrandt, Grashof, el inglés Richard Bate y
otros han presentado este panorama de la naturaleza desde un
ángulo casi idéntico. Todos ellos, al igual que el Príncipe
Adalbert, no pudieron escapar al hechizo de este paisaje. El
Príncipe escribió en los apuntes de su diario (Adalbert Prinz
von Preußen 1847, pág. 239):

*«Ni Nápoles, ni Estambul y ningún otro lugar del mundo que
me sea conocido, ni siquiera la Alhambra, se pueden comparar
con la magia irresistible de la entrada y de la bahía de Río de
Janeiro.»*

- 220 Adalbert Prinz von Preußen: *Reise Seiner Königli-
chen Hoheit des Prinzen Adalbert von Preußen
nach Brasilien.*
Aus dem Tagebuche Seiner Königlichen Hoheit
auszügl. bearb. u. hrsg. v. Hermann Kletke.
Berlín 1857.
Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 221* Paisaje de Botafogo.
1848. Oleo sobre lienzo (88 x 127 cm). Firmado
abajo dra.: «A.M.» [?]
Del legado del Príncipe Adalbert von Preußen.
Instituto Ibero-Am., Berlín.

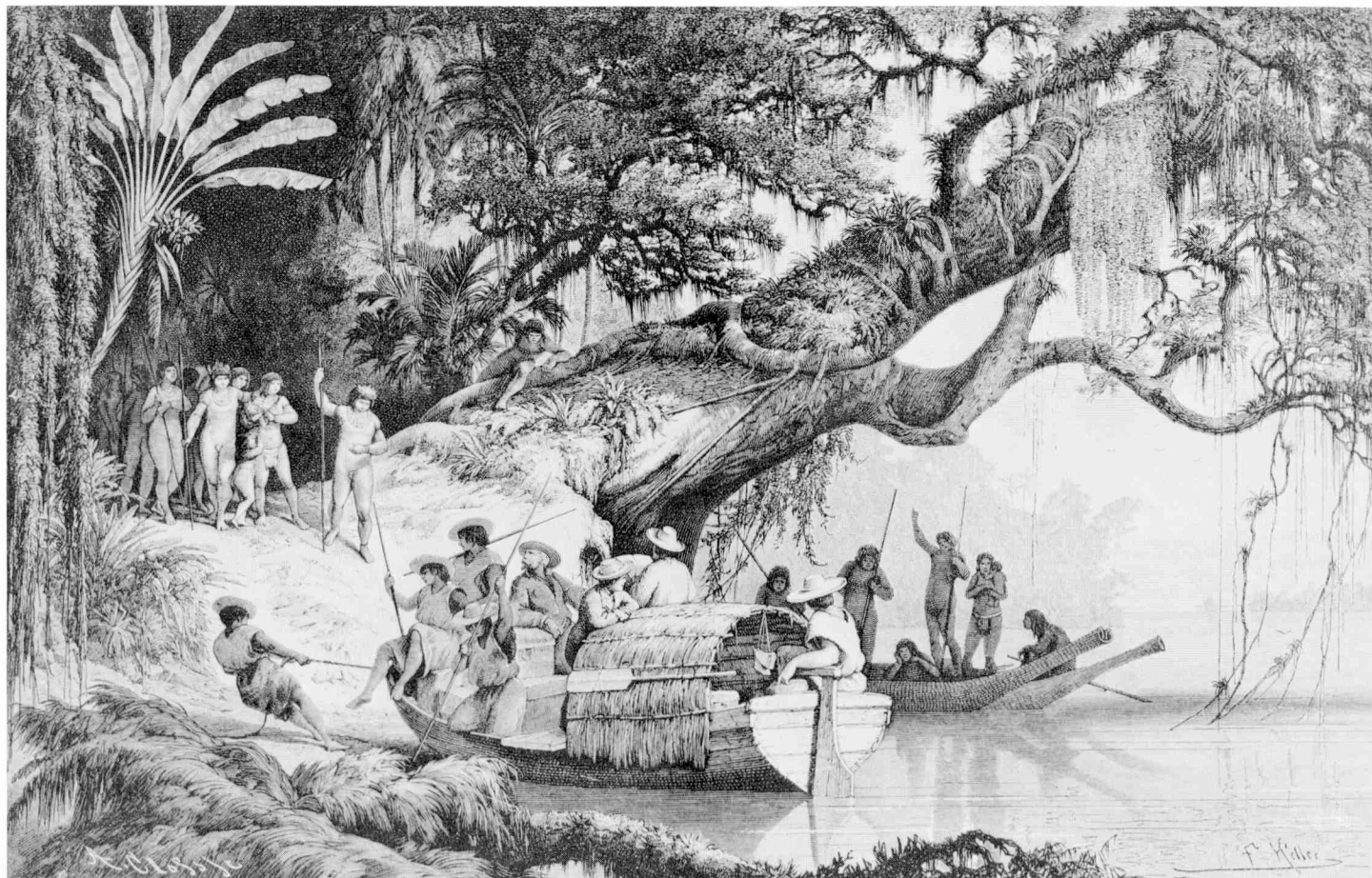


Paisaje de Botafogo
Cat.no.221

Franz Keller-Leuzinger (1835–1890) fue a lo largo de su vida artista, explorador, escritor e ingeniero. Con 22 años acompañó –junto con su hermano Ferdinand Keller– a su padre al Brasil donde este trabajaría como ingeniero. Los dos hermanos, muy impresionados por la hermosa naturaleza tropical, hicieron varios estudios artísticos. Después de haber estado varios años en América regresa Keller-Leuzinger en el año 1870 para siempre a Alemania. De inmediato se puso a reunir y preparar el material que trajera del Brasil. En el año 1874 publica su obra «Vom Amazonas und Madeira» (Del Amazonas y Madeira) acompañada por ilustraciones propias y artísticas viñetas (no. 222). En el texto adjunto a las ilustraciones nos indica que lo más importante para él era reproducir con la mayor exactitud posible las plantas. Inclusive hacia fines del siglo 19 la Princesa Teresa de Baviera y Damian von Schütz-Holzhausen utilizan ilustraciones de la crónica de los viajes por Sudamérica de Keller-Leuzinger para completar artísticamente sus propios libros acerca de Brasil (no. 223 y 224).

- 222* Primer encuentro con indios Caripunas.
 «Erstes Zusammentreffen mit Caripunas-Indianern.»
 Grabado en madera de F. Keller-Leuzinger.
 De: Keller-Leuzinger, Franz: Vom Amazonas und Madeira. Skizzen und Beschreibungen aus dem Tagebuche einer Explorationsreise.
 Stuttgart 1874, lámina desp. pág. 104.
 Instituto Ibero-Am., Berlín.

- 223 A orillas del Madeira.
 «Bruchufer am Madeira mit einer Gruppe unterspülter Javaripalmen.»
 Reproducción de un grabado en madera de F. Keller-Leuzinger.
 De: Schütz-Holzhausen, Damian von: Der Amazonas. Wanderbilder aus Peru, Bolivia und Nordbrasilien.
 2a ed., Freiburg 1895, no. 62, desp. pág. 292. [= Keller-Leuzinger: Vom Amazonas und Madeira (V. no. 222), lámina desp. pág. 76].
 Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 224 Tronco y raíces de un gigante de la selva.
 «Stamm und Tafelwurzeln eines Urwaldriesen.»
 Reproducción de un grabado en madera de F. Keller-Leuzinger.
 De: Therese von Bayern: Meine Reise in den brasilianischen Tropen.
 Berlín 1897, pág. 46 [= Keller-Leuzinger: Vom Amazonas und Madeira (V. no. 222), pág. 77.]
 Instituto Ibero-Am., Berlín.



F. Keller-Leuzinger: Primer encuentro con indios Caripunas
Cat. no. 222

Hermann Burmeister (1807–1892) estudió medicina e historia natural. Su interés se centró en la zoología, paleontología y geología. Entre los años 1850 a 1852 emprendió un viaje de exploración al Brasil que le llevó a las Provincias de Río de Janeiro y Minas Gerais. Su confrontación con la naturaleza tropical fue para él una vivencia incomparable. Dado que tenía gran talento artístico pudo traducir muchos motivos en estudios artísticos – como por ejemplo la Bahía de Río de Janeiro que se le presentaba como «una pintura circular tejida por palmeras». Mucho lamentó no poder reproducir este esbozo en colores (Burmeister 1853, página 50):

«(...)—una litografía opaca sólo conoce tonalidades grises. Podrá reproducir contornos, insinuar distancias, pero jamás logrará imitar los cálidos matices de un paisaje litoral bajo un cielo tropical.»

Algunos de sus bocetos los pudo utilizar para el volumen de láminas que acompaña su diario de viajes (no. 226). Su obra dedicada al Brasil nos muestra que el estilo artístico de Burmeister está íntimamente ligado a las ideas de Humboldt acerca de la representación gráfica de la naturaleza tropical. Esto se evidencia al referirse Burmeister en repetidas ocasiones a la fisionomía y a la visión en conjunto del paisaje. En 1856 viajó por segunda vez a Sudamérica. En la Argentina encuentra un campo tan rico para la investigación que en el año 1861 decide establecerse definitivamente ahí. Burmeister, a través de sus actividades científicas, logró ganar gran reputación en este país.

- 225 Burmeister, Hermann: Reise nach Brasilien, durch die Provinzen von Rio de Janeiro und Minas Geraës.
Berlín 1853.
Instituto Ibero-Am., Berlín.

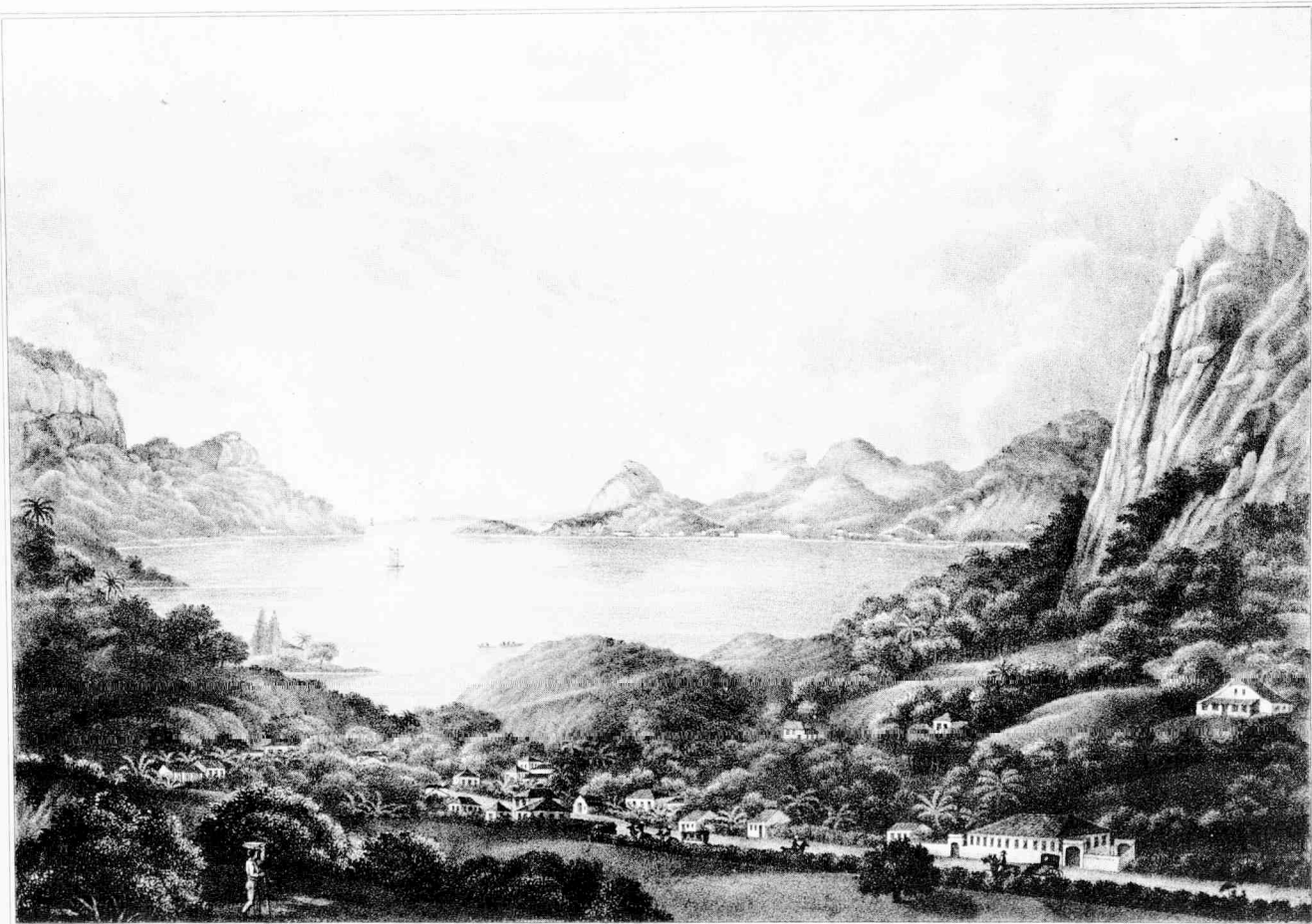
- 226 Vista de la selva junto a Nova Friburgo.
«Ansicht des Urwaldes bei Neu-Freiburg.»
Litografía. Abajo izq.: «H. Burmeister del.»
De: Burmeister, Hermann: Landschaftliche Bilder Brasiliens und Portraits einiger Urvölker; als Atlas zu seiner Reise durch die Provinzen von Rio de Janeiro und Minas geraës.
Berlín 1853, lámina II.
Biblioteca Estatal y Universitaria, Hamburgo.
- 227 «Canis jubatus. $\frac{1}{4}$ nat. Gr.»
Litografía en color.
De: Burmeister, Hermann: Erläuterungen zur Fauna Brasiliens, enthaltend Abbildungen und ausführliche Beschreibungen neuer und ungenügend bekannter Thier-Arten.
Berlín 1856, lámina 21.
Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 228 «Cachoeira.»
Reproducción de una litografía.
De: Burmeister, Hermann: Viagem ao Brasil através das províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais visando especialmente a história natural dos distritos aurí-diamantíferos. Acompanhado de um mapa. Berlín, 1853. Tradução de Manoel Salvaterra e Hubert Schoenfeldt.
São Paulo 1952, lámina desp. pág. 282 [= Burmeister, Hermann: Landschaftliche Bilder (V. no. 226), lámina 4 abajo.]
Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 229 Burmeister, Hermann: Reise durch die La Plata-Staaten, mit besonderer Rücksicht auf die physische Beschaffenheit und den Culturzustand der Argentinischen Republik.
Ausgeführt in den Jahren 1857, 1858, 1859 und 1860. 2 vols., Halle 1861, tomo 1.
Instituto Ibero-Am., Berlín.

Carl Robert von Planitz (1806–1847), un pintor y escultor oriundo de Sajonia, vivió desde el año 1831 en Río de Janeiro. Entre sus trabajos artísticos más conocidos se encuentra un panorama de la capital brasileña del año 1844. Doce de sus vistas de Río de Janeiro y alrededores fueron reproducidas litográficamente (no. 230–235).

- 230 «Botafogo. Rio de Janeiro.»
Litografía.
De: Planitz, Carl von: 12 vistas de Rio de Janeiro.
Hamburgo 1857.
Kunsthalle de Hamburgo, no. Inv. 35968.
- 231 «Vista da Cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro.»
Litografía.
De: Planitz, Carl von: 12 vistas (V. no. 230).
Kunsthalle de Hamburgo, no. Inv. 35969.
- 232* «Lagoa de Rodrigo de Freitas com o Morro do Corcovado.»
Litografía.
De: Planitz, Carl von: 12 vistas (V. no. 230).
Kunsthalle de Hamburgo, no. Inv. 35970.
- 233 «Vista da Cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro.»
Litografía.
De: Planitz, Carl von: 12 vistas (V. no. 230).
Kunsthalle de Hamburgo, no. Inv. 35972.
- 234 «O Cemitério dos Ingleses na Gamboa.»
Litografía.
De: Planitz, Carl von: 12 vistas (V. no. 230).
Kunsthalle de Hamburgo, no. Inv. 35971.
- 235 «Vista da Cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro.»
Litografía.
De: Planitz, Carl von: 12 vistas (V. no. 230).
Kunsthalle de Hamburgo, no. Inv. 35967.

Friedrich Hagedorn (1814–1869) viajó al Brasil en el año 1852. Durante los 13 años que pasara en Sudamérica tuvo oportunidad de conocer, además de Río de Janeiro y sus alrededores, Petrópolis, Teresópolis, Juiz de Fora, Salvador y Recife. En todos estos lugares dibujó estudios, entre ellos algunos de gran formato, utilizando acuarela o témpera y combinando a veces ambas técnicas. El motivo representado lo elegía generalmente desde el punto de vista de los principios de composición convencionales, como bien podemos apreciarlo en una vista panorámica de la costa, enmarcada por un seto de bambú cuyas cañas penetran pareja y decorativamente el espacio del cuadro (no. 237). Puesto que Hagedorn siempre trató de mostrar en sus trabajos con gran exactitud detalles como edificios, calles y aspectos del paisaje, tienen sus pinturas un gran valor histórico y geográfico. Fue justamente por esto que se litografiaran todas ellas en el siglo 19 en Río de Janeiro.

- 236* Paisaje brasileño.
Témpera (69,7 x 52,2 cm). Firmado abajo izq.:
«Hagedorn.»
Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 237 Paisaje brasileño.
Témpera y acuarela (60 x 102,5 cm).
Instituto Ibero-Am., Berlín.



C. v. Planitz, del.

C. v. Planitz: Lagoa de Rodrigo
Cat. no. 232



F. Hagedorn: Paisaje brasileño
Cat. no. 236

Wilhelm von den Steinen (nacido en el año 1859), un pintor oriundo de la ciudad de Düsseldorf, acompañó a su primo Karl como dibujante en una expedición que éste realizara al Brasil para explorar la región del Xingu y las tribus aborígenes que allí habitaban. Basándose en los bocetos del artista se hicieron más tarde las ilustraciones para la obra científica de Karl von den Steinen (no. 238). Las reproducciones generalmente muestran motivos trazados superficialmente y la representación del paisaje pasa a ser secundaria. Es significativo que justamente aquellas láminas que denotan mayor cuidado en su elaboración provengan del pintor Johannes Gehrts quien se especializara en la representación de antiguos mitos y leyendas heroicas alemanas. Las ilustraciones previstas para el volumen dedicado al Brasil de Karl von den Steinen las realizó basándose en trabajos ajenos y con la ayuda de su propia imaginación. Una relación directa con el tipo de ilustraciones de viaje según los cánones de Humboldt no la encontraremos en la obra de Wilhelm von den Steinen.

- 238 «Suyá.»
Reproducción de un estudio de viaje de Wilhelm von den Steinen.
De: Steinen, Karl von den: *Durch Central-Brasilien. Expedition zur Erforschung des Schingú im Jahre 1884.*
Leipzig 1886, pág. 204.
Instituto Ibero-Am., Berlín.

Otto Grashof (1812–1876) se formó en las Academias de Düsseldorf y Berlín como retratista y pintor de temas históricos. Dado que una vez terminados sus estudios las posibilidades de encontrar trabajo eran escasas, el joven artista decide acompañar a un comerciante que en el año 1838 emprendió un viaje a San Petersburgo, en la esperanza de encontrar en Rusia mejores condiciones. En San Petersburgo y en Moscú la suerte le fue propicia. Logró obtener encargos de las más altas esferas sociales, incluso de la familia del Zar. Contando con estas relaciones esperaba conseguir la ayuda posterior del Rey de Prusia. Por este motivo es que al regresar en 1845 se dirigió directamente a Berlín donde conoció a Alexander von Humboldt cuyas ideas respecto a la representación artística del paisaje del trópico tendrían gran importancia en su futuro. Probablemente tuvo entonces la posibilidad de ver los estudios de viaje de Rugendas y Bellermann referentes a México y Venezuela, que se encontraban guardados en el Gabinete de Estampas del Rey. Años más tarde comienza a despertar su gran interés por Sudamérica. Dado que no tuvo suerte con los intentos de establecerse en la zona de la Renania, decide en el año 1852 marchar a Sudamérica «para allí poder ganar dinero.»

Después de sus estadías en Buenos Aires y Montevideo, donde aparte de retratos se dedica sobre todo a presentar imágenes de la vida de los gauchos, emprende en la primavera del año 1854 un aventurado viaje atravesando el continente con rumbo a Chile. Un año y tres meses pasaría en este país, que visitara siguiendo un consejo del Duque de Württemberg, quien le escribió una carta desde Valparaíso a Montevideo ciudad donde se encontraba el artista (en James 1965, pags. 99s.):

«Querido Grashof, efectivamente existe en esta tierra la verdadera esencia del arte, y como ya he hablado tanto sobre usted, no se decepcionaría al venir a estos lugares. Los Chilenos están celosos de que usted, nuestro Horacio Vernet alemán, no venga hacia acá; y los buenos de los Valparaísenses merecen

dentro de su medio una personalidad como la suya tan bien como amigo, como tan gran artista. Nosotros los Duques alemanes estamos orgullosos de nuestros grandes maestros, y quisiera ciertamente hacerle saber, que bajo todo concepto, usted es merecedor de lo dicho!

(...) No creo que se pueda encontrar país más pintoresco que Chile. Acá hallará usted sin duda alguna, maravillosos trajes típicos, hermosos y espléndidos caballos, buenos jinetes y amazonas y frágiles figuras femeninas. La alta sociedad es muy aristocrática, pero no tanto como en Montevideo. Las damas son demasiado amables y uno no se siente pueblerino.»

Gracias a las recomendaciones del Duque, Grashof tuvo desde un principio excelentes posibilidades de trabajo. Como retratista contaba con una buena entrada fija. El historiador Diego Barros Arana le encomendó una labor muy honorable. Grashof debía pintar un retrato en grupo de los ex-generales y ministros O'Higgins, San Martín, Carrera y Portales. Después de un meticuloso estudio de retratos antiguos logró llevar a cabo este trabajo en forma muy convincente y satisfactoria para todos (no. 239).

Además de retratos pintaba paisajes y estudios de los diferentes tipos de la población, que tuvo oportunidad de observar durante sus viajes. Uno de los motivos más característicos de estos años fue el «Baile de la Zamacueca» (no. 240), danza que describe de la siguiente manera en sus apuntes de viaje (Grashof I, pág. 61):

«Se golpea en forma de contrapunto con la mano sobre la caja de resonancia o con una escoba sobre un banco. Esta es una danza muy popular especialmente en Chile. En general encontramos un acompañamiento de guitarra. Esta danza resuena en casi cada choza no bien cae la noche con su silencio, dado que uno de los rasgos característicos del chileno es su alegría y su gusto por la vida social. Tanto el bailarín como la acompañante, agitan graciosamente sus pañuelos al aire mientras que giran apoyados en la punta del pie o golpeando con los tacos de los zapatos en el suelo. Esta danza refleja el gran temperamento de esta gente, viéndose éste atenuado en algo por una sorprendente grandeza, típica por otra parte de todos los habitantes de Sudamérica.»

El pintor no dejó de observar detenidamente y con gran minuciosidad los trajes de los bailarines y los peinados de las mujeres. Referente a esto escribe Grashof (Grashof I, págs. 94 s.):

«El pelo abundante y oscuro de las muchachas cae sobre las espaldas en dos largas trenzas, que algunas veces se ven alargadas por cintas. A menudo se puede observar una flor roja (muchas veces una camelia) adornando la cabeza de las mujeres.»

En el mes de mayo del año 1855 parte Grashof de Chile por vía marítima, pasando por Talcahuano y el Cabo de Hornos, rumbo a Río de Janeiro. En Brasil se dedicaría intensamente a la paisajística. No le resultó fácil tener que dejar estas tierras dos años después para volver a Europa (Grashof II, pág. 123):

«Me invadió un sentimiento extraño e indescriptible cuando tuve que decirme. ¡Hasta siempre, hermosa y bendita tierra, que tan generosamente me recibieras. Hasta siempre Sudamérica; aquí donde tuve la ocasión de ver con mis propios ojos, de sentir y de admirar, toda la grandeza y majestuosidad de Dios presentada en forma tan abundante. Hasta siempre y probablemente para siempre, inolvidable y hermosa tierra con un futuro tan prometedor, grande y maravilloso!»

- 239 Los generales y ministros O'Higgins, San Martín, Carrera y Portales.

Reproducción de un óleo de Otto Grashof.
Museo Histórico, Rancagua.

De: Carril, Bonifacio del: Iconografía del General San Martín. Buenos Aires 1971, pág. 103.

Instituto Ibero-Am., Berlín.

- 240* El baile de la Zamacueca.

«Tanz der Zamacueca».

Reproducción de una acuarela de Otto Grashof.

De: Globus. Illustrierte Zeitschrift für Länder- und Völkerkunde.

Hildburghausen. 5.1864, pág. 10.

Instituto Ibero-Am., Berlín.



O. Grashof: La Zamacueca
Cat. no. 240

Friedrich Heinrich von Kittlitz (1799–1874), ornitólogo y naturalista, participó en una expedición científica, organizada por Rusia, en el Océano Pacífico a bordo del barco «Senjawin». Antes de su partida le pidieron muchos botánicos de San Petersburgo que realizara «el mayor número posible de dibujos de árboles y esbozos característicos de la vegetación.» (Kittlitz [1844], pág. 1).

Kittlitz logró llevar a cabo esta tarea en forma óptima aunque los conocimientos específicos iría a recibirlos sólo en el curso del viaje que realizara a bordo del «Senjawin», bajo la dirección del botánico Fr. K. Mertens. Para poder obtener una impresión aún más real del paisaje Kittlitz preparó los grabados previstos para su libro de viajes él mismo (no. 241). Con mucha razón declaró (Kittlitz [1844], pág. 6):

«Hasta el más talentoso pintor podrá solamente mostrar este je ne sais quoi de las regiones que haya visto personalmente. Y sería realizar una obra en contra de la naturaleza si trabajara paisajes de regiones y clima que le fueran desconocidos.»

En el prospecto que anuncia su libro de viajes aparecido en la «Revista de Botánica», podemos ver que sus méritos, ganados en el estudio de la flora exótica, fueron reconocidos por los especialistas en la materia. En este prospecto podemos leer (Kittlitz 1845, págs. 699s.):

«Son muy pocos los ejemplos de obras que como la «Flora Brasiliensis» de Martius muestran con la ayuda de las vistas adjuntas y en forma tan bien lograda, la gran diversidad de la vegetación del país.

(...) En muchas de estas publicaciones nos parece que las vistas mostradas a menudo no fueron hechas en el lugar descrito, de manera que una infinidad de detalles de la vegetación allí existente no aparecen; vemos solamente algunas de las plantas más representativas. Así como pasara con el mundo de las plantas sucede con los paisajes que fueron fijados solo a través de esbozos para ser utilizados después en Europa por un tercero, quien

agregando elementos vegetales del viejo continente terminaba el trabajo. Este no es el caso de los estudios aquí presentados.»

Kittlitz preparó asimismo ilustraciones y comentarios para el Atlas que acompaña la Crónica de viaje de Frédéric Lütke, capitán del barco «Senjawin», que fue publicada por la Casa Engelmann en París. En estas ilustraciones de paisajes fueron incluidas figuras adicionales pintadas por otros artistas (no. 242). En la realización artística de este volumen ilustrado participaron famosos litógrafos y pintores franceses como, por ejemplo, Victor Vincent Adam (1801–1866) y Alexis Victor Joly (1798–1874), quienes colaboraran también en el «Voyage Pittoresque» de Rugendas.

241 La costa de Chile.

«Die Küste von Chile.»

Aguafuerte.

De: Kittlitz, Friedrich Heinrich von: Vierundzwanzig Vegetations-Ansichten von Küstenländern und Inseln des Stillen Oceans, aufgenommen in den Jahren 1827, 28 und 29 auf einer Entdeckungsreise der Kais. Russ. Corvette Senjawin unter Capitain Lütke. (vol. con texto:) Siegen s. a.; (Atlas:) Siegen y Wiesbaden 1844, lámina 1.

Biblioteca de la Academia de Bellas Artes, Berlín.

242* «Habitation à Valparaiso (Chili.).»

Litografía. Abajo izq.: «Dessiné d'après nat. par Kittlitz» – abajo: «Lith. de Thierry frères» – abajo dra.: «Sabatier, fig. par V. Adam.»

De: Lütke, Frédéric: Voyage autour du Monde fait par ordre de Sa Majesté l'Empereur Nicolas I. sur la Corvette Le Sèniavine, pendant les années 1826, 1827, 1828 et 1829, sous le commandement de Frédéric Lütke, Capitaine de la Marine Impériale de Russie, Aide-de-Camp de Sa Majesté l'Empereur, Commandant de l'Expédition. Partie Historique. Atlas. París s. a., lámina 1.

Biblioteca Estatal del Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín.

243 «Danse du peuple à Valparaiso. (Chili.).»

Litografía. Abajo izq.: «Dessiné d'après nat. par A. Postels» – abajo: «Lith. de Thierry frères» – abajo dra.: «Sabatier fig. par V. Adam.»

De: Lütke: Voyage (V. no. 242), lámina 1.



H. v. Kittlitz: Choza cerca de Valparaíso
(«Habitation à Valparaiso»)
Cat. no. 242

Eduard Poeppig (1798–1868) estudió en la ciudad de Leipzig medicina e historia natural, mostrando un interés especial por la botánica. A fin de conocer personalmente la vegetación tropical viajó en el año 1822 a Cuba para dirigirse desde allí, dos años más tarde, a los Estados Unidos. En noviembre del año 1826 se embarcó en Baltimore con rumbo a Chile. Su expedición a Sudamérica iba a durar cinco años. Más de la mitad de este tiempo lo pasaría en Chile. Exploró este país con gran esfuerzo personal siendo su meta principal el estudio de la flora y la fauna. Mostró el mundo vegetal y el paisaje en muchos estudios. Punto culminante de su estadía en Chile fue la subida al Volcán Antuco en febrero del año 1829. Tres meses más tarde viajó al Perú. Desde Lima penetra, después de cruzar los Andes, en las regiones de las selvas. Viajando por el curso superior del Huallaga y del Amazonas atraviesa el continente sudamericano. En abril de 1832 llega a Pará en el Brasil, iniciando desde allí su regreso a Europa.

En Alemania comienza de inmediato a estudiar el material que trajera de Sudamérica. Poeppig empieza a escribir su crónica de viaje (no. 244) que, junto a un volumen con litografías, sería publicado en los años 1835 y 1836. Quince láminas de este «Atlas» están basadas en dibujos originales de Poeppig. En estos trabajos se muestran diferentes paisajes, por ejemplo, el Valle de Concón, el Volcán Antuco, una montaña de basalto, motivos de los alrededores de Huanuco en Perú y los ríos de la selva. Lo que más le interesaba al naturalista en la concepción de sus estudios era una presentación realista que estuviese al servicio de la ciencia. Muestra con gran claridad las relaciones orgánicas en el paisaje y subraya, al estructurar las formaciones montañosas, el carácter morfológico de la roca. En su descripción de la «Montaña basáltica de Tvun-Leuvu» (no. 245) podemos observar que la seriedad científica era lo principal para él (Poeppig 1835–1836, vol. 1, pág. 373):

«El dibujo nos presenta con toda exactitud esta maravillosa región. La terraza cuyo despeñadero está formado por basaltos se ve cortada por un camino que conduce al lago y cuya ubica-

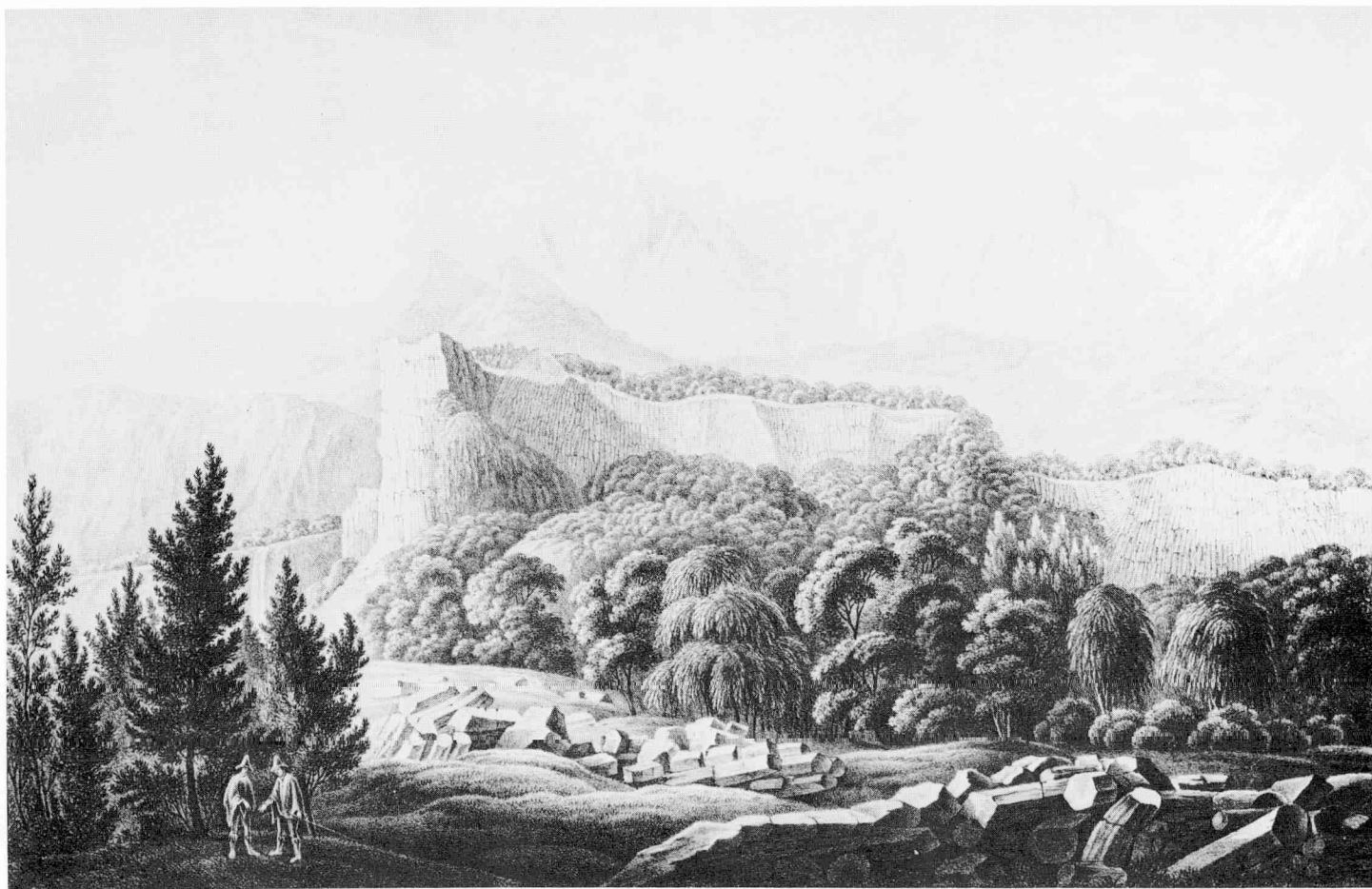
ción uno puede adivinarla a través de la cascada que se observa en la lejanía del Tvun Leuvu. Las montañas que se alzan en un plano medio consisten en ruinas volcánicas y no alcanzan el límite de las nieves perpetuas, ofreciéndonos sin embargo algunas hermosas plantas. Estas montañas cierran el Valle de la Silla velluda que cuenta con nieves eternas que aparecen en el plano del fondo. El alto y amenazante ángulo de la pared basáltica no es accesible desde abajo, pero sí desde arriba, ofreciéndonos un lugar ideal para poder observar con gran nitidez el inolvidable panorama del volcán en toda su majestad y rigidez. En lo posible se trató de insinuar de modo individual las diferentes formaciones de las capas prismáticas de la lava, que nunca muestran los filosos bordes que aparecen en dibujos similares.»

En otro trabajo se ven acentuadas en primer plano basaltos y fonolitas, «que se encuentran superpuestas una encima de la otra como capas ovals.» En la vista del Volcán Antuco (no. 246) nos muestra Poeppig los negros torrentes de lava que en la oscuridad se destacan claramente del masivo de la montaña.

Sus paisajes parecen a menudo hechos en forma muy esquemática, dado que Poeppig se orientó en la composición de sus dibujos en principios fuertemente tradicionales. Las figuras incluidas no logran dar más vida a las escenas presentadas.

- 244 Poeppig, Eduard: Reise in Chile, Peru und auf dem Amazonenstrom während der Jahre 1827–1832.
2 vols., Leipzig 1835–1836, tomo 1, 1835, portada.
Instituto Ibero-Am., Berlín.

- 245* Montañas de basalto de Tvun-Leuvu.
«Basaltgebirge von Tvun-Leuvu.»
Litografía. Abajo izq.: «E. Pöppig nach d. Natur 1828» – abajo dra.: «I. A. Sedlmayr München Lithogr. 1834.»
De: Poeppig, Eduard: Atlas zu Eduard Poeppig's Reise in Chile, Peru und auf dem Amazonenstrom. Leipzig 1835, lámina 5.
Instituto Ibero-Am., Berlín.



E. Poeppig: Montañas de basalto de Tvun-Leuvu
Cat.no.245

- 246 Talcahuano en Chile y Volcán de Antuco.
«Talcahuano in Chile» y «Vulkan von Antuco.»
Reproducción de dos litografías de Poeppig.
De: Poeppig, Eduard: *Eduard Poeppig's Reise in Chile, Peru und auf dem Amazonenstrom, während der Jahre 1827–1832. Neudruck des vollständigen Textes des Originalwerks, der 16 Bildtafeln des «Atlas» und der Reisekarte in einem Band.*
Stuttgart 1960, láminas 2 y 3 [= Poeppig: Atlas (V. no. 245), láminas 2 y 3].
Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 247 Vista del Valle de Concón.
«Ansicht des Tales von Concon.»
Reproducción de una litografía de Poeppig.
De: Poeppig, Eduard: *Im Schatten der Cordillera. Reisen in Chile. Bearb. und eingeleitet von Wahrhold Drascher.*
Stuttgart 1927, lámina 5 [= Poeppig: Atlas (V. no. 245), lámina 1].
Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 248 Poeppig, Eduard: *Malerischer Atlas und beschreibende Darstellungen aus dem Gebiete der Erdkunde.*
Ed. por Eduard Poeppig.
Leipzig 1838.
Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 249 «*Passiflora lunata*» – «*Passiflora variolata*.»
De: Poeppig, Eduard: *nova Genera ac species plantarum. Quas in regno Chilensi Peruviano et in terra Amazonica annis 1827 ad 1832 legit Eduardus Poeppig et cum Stephano Endlicher descripsit iconibusque ill.*
Reimpresión de la ed. Leipzig 1835–1845.
3 vols., Nueva York 1968; tomo 2, láminas 178 y 179.
Instituto Ibero-Am., Berlín.

PHILIPPI

Rudolf Amandus Philippi (1808–1904) pertenece al grupo de los más famosos naturalistas que trabajaron en Chile en el siglo 19. Philippi realizó estudios muy valiosos en el campo de la botánica y zoología. En el transcurso de sus expediciones geográficas dibujó obras de gran valor documental. También las 27 ilustraciones que acompañan su «Reise durch die Wüste Atacama» (Viaje a través del desierto de Atacama) cumplen la función de dar una imagen realista de las regiones y los lugares descritos (no. 250).

- 250 «La Plaza de Copiapó.»
Litografía. Abajo izq.: «R. A. Philippi ad. nat. del.»
De: Philippi, Rudolph Amandus: *Reise durch die Wüste Atacama auf Befehl der chilenischen Regierung im Sommer 1853–54 unternommen und beschrieben von . . .*
Halle 1860, lámina 2.
Instituto Ibero-Am., Berlín.

Theodor Ohlsen (nacido en el año 1855) recibe su formación artística en las Academias de Hamburgo, Berlín y Munich, donde Franz von Defregger ejerce gran influencia sobre él. En 1883 parte a Chile para trabajar como retratista en Valparaíso. Su vivo interés por la población y el paisaje de Sudamérica le lleva a realizar extensos viajes que le condujeron más allá de las fronteras chilenas, hasta la Argentina y el Uruguay. Durante sus trayectos dibujó a lápiz y a tinta, así como también acuarelas. Su obra principal fue hecha en diferentes lugares de Chile como, por ejemplo, en la Colonia Punta Arenas, en la zona del Estrecho de Magallanes, en las pampas patagónicas cerca del Cabo de Hornos y la Tierra del Fuego, como así también en las ciudades de Valparaíso y Santiago. Entre sus estudios de viaje dominan escenas de un carácter más bien folklórico representadas en forma anecdótica, que muestran sin lugar a dudas la influencia de Defregger. Aparte de estos trabajos hizo además cuadros de la población aborigen, paisajes y estampas ciudadanas. Las 50 láminas de su libro de viajes (no. 251) nos dan una visión completa de los diez años pasados por Ohlsen en Sudamérica.

- 251* Patagones en viaje a Punta Arenas.
«Patagonen auf der Reise nach Punta Arenas.»
Reproducción de un dibujo de Ohlsen.
De: Ohlsen, Theodor: Durch Süd-Amerika.
Hamburgo y Leipzig 1894, lámina 18 (ilustración superior).
Instituto Ibero-Am., Berlín.
- 252 Mártinič B., Mateo: Recorriendo Magallanes Antiguo con Theodor Ohlsen.
Santiago de Chile 1975.
Instituto Ibero-Am., Berlín.



Patagones aus der Pampa
nach Santa Thomas

T. Ohlsen: Patagones en viaje
Cat. no. 251

BIBLIOGRAFIA

- Adalbert Prinz von Preußen
 1847 Aus meinem Tagebuche 1842–1843.
 Berlín.
- Appun, Carl Ferdinand
 1871 Unter den Tropen. Wanderungen durch
 Venezuela, am Orinoco, durch Britisch
 Guyana und am Amazonenstrom in den
 Jahren 1849–1868
 2 vols., Jena.
- Beck, Hanno
 1959–61 Alexander von Humboldt.
 2 vols., Wiesbaden.
- 1966 Alexander von Humboldt und Mexiko.
 Beiträge zu einem geographischen Erlebnis.
 Bad Godesberg.
- 1970 Germania in Pacifico. Der deutsche Anteil
 an der Erschließung des Pazifischen Beckens.
 Maguncia y Wiesbaden.
- Beck, Hanno (Edit.)
 1959 Gespräche Alexander von Humboldts.
 Publicada por encargo de la Comisión
 Alexander von Humboldt de la Academia
 Alemana de Ciencias de Berlín.
 Berlín.
- Berg, Albert
 1854 Physiognomie der tropischen Vegetation
 Süd-America's; dargestellt durch eine Reihe
 von Ansichten aus den Urwäldern am
 Magdalenenstrom und der Anden von
 Neu-Granada, nebst dem Bruchstück eines
 Briefes von Alexander von Humboldt
 an den Verfasser, und einer Vorrede von
 Friedr. Klotzsch.
 Düsseldorf.
- Burmeister, Hermann
 1853 Reise nach Brasilien, durch die Provinzen
 von Rio de Janeiro und Minas geraës.
 Berlín.
- Goethe, Johann Wolfgang von
 Goethes Werke. Hrsg. im Auftrage der
 Großherzogin von Sachsen. Weimar.
- 1891 Goethes Naturwissenschaftliche Schriften.
 Zur Morphologie. I. Theil. (= Sección
 2, vol. 6)
- 1892 Wahlverwandschaften. (= Sección 1,
 vol. 20.)
- 1898 Schriften zur Kunst 1816–1832.
 (= Sección 1, vol. 49, tomo 1.)
- 1874 Goethe's Naturwissenschaftliche Correspon-
 denz (1812–1832). Im Auftrage der von
 Goethe'schen Familie hrsg. v. Franz Thomas
 Bratranek.
 Vol. 1, Leipzig.
- 1909 Goethes Briefwechsel mit Wilhelm und
 Alexander v. Humboldt. Edit. por Ludwig
 Geiger.
 Berlín.

- Grashof, Otto
- I Südamerikanische Reisen von 1852–1855. In den Argentinischen Provinzen, den Pampas und Chili. Von O. E. F. Grashof, Geschichtsmaler. Erster Theil.
- II Südamerikanische Reisen 1855–1857. Von der Westküste, Chili ums Cap Horn nach Brasilien. Von O. E. F. Grashof, Geschichtsmaler. Zweiter Theil. Diarios de viaje. Manuscrito inédito.
- Harkort, Eduard
- 1858 Aus Mejicanischen Gefängnissen. Bruchstück aus Eduard Harkorts hinterlassenen Papieren. Publicado por Gustav Kühne. Leipzig.
- Heine, Wilhelm
- 1857 Wanderbilder aus Central-Amerika. Skizzen eines deutschen Malers. 2ª edición, Leipzig.
- Humboldt, Alexander von
- 1810 Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique. Vol. 1, Paris.
- 1826 Folleto de la «Geographie der Pflanzen». De: Geographische Zeitung der Hertha. Zeitschrift für Erd-, Völker- und Staatenkunde. Vol. 2, Stuttgart, págs. 52–60.
- 1847 Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung. Vol. 2, Stuttgart y Tubinga.
- 1853 Geognostische und physikalische Erinnerungen. Stuttgart y Tubinga.
- 1853a Auszug aus einem Briefe Alexander's von Humboldt an den Verfasser. (Humboldt a Albert Berg, de mayo de 1853.) De: Berg 1854, págs. [4–5].
- 1860 Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse. De: Humboldt: Ansichten der Natur mit wissenschaftlichen Erläuterungen. Stuttgart y Augsburg, vol. 2, págs. 1–175.
- [1889] Reise in die Aequinoktial-Gegenden des neuen Kontinents. Publicado por Hermann Hauff. Vol. 2, Stuttgart.
- [1913] Briefe Alexander von Humboldt's an Ignaz von Olfers, Generaldirektor der Kgl. Museen in Berlin. Publicado por Ernst Werner Maria von Olfers. Nuremberg y Leipzig.
- Huppertz, Josefine
- 1954 Textkritische Analyse und Vergleich zwischen schriftlichem Nachlaß und Reisewerk. De: Maximilian Prinz zu Wied. Unveröffentlichte Bilder und Handschriften zur Völkerkunde Brasiliens. Edit. por Josef Röder y Hermann Trimborn. Bonn, Hannover, Stuttgart, págs. 32–108.
- James, David
- 1965 El Río de la Plata en 1853. El Duque Paul Wilhelm von Württemberg y el pintor Otto Grashof en Buenos Aires y Montevideo. De: Historia. Revista de historia argentina, americana y española. Año 10, núm. 41, Buenos Aires.
- Kittlitz, Friedrich Heinrich von
- [1844] Vierundzwanzig Vegetations-Ansichten von Küstenländern und Inseln des Stillen Oceans. Aufgenommen in den Jahren 1827, 28 und 29 auf der Entdeckungsreise der Kaiserlich-Russischen Corvette Senjavin unter Capitain Lütke. Siegen.
- 1845–46 Vierundzwanzig Vegetationsansichten. De: Botanische Zeitung. Berlín. 3.1845, col. 699–701 y 4.1846, col. 327–330.

- Löschner, Renate
1976 Lateinamerikanische Landschaftsdarstellungen der Maler aus dem Umkreis von Alexander von Humboldt. Berlin.
- Maximilian Prinz zu Wied–Neuwied
1820–21 Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817. 2 vols., Francfort-del-Meno.
- Muthmann, Friedrich
1955 Alexander von Humboldt und sein Naturbild im Spiegel der Goethezeit. Zürich y Stuttgart.
- Nelken, Halina
1976 Humboldt and Art. De: Nelken: Humboldtiana at Harvard. (Alexander von Humboldt and the United States.) [Catálogo de la exposición.] Cambridge, Mass., págs. 16–27.
- Otto, Eduard
1843 Reiseerinnerungen an Cuba, Nord- und Südamerika. 1838–1841. Berlin.
- Pieschel, Carl
1856 Die Vulkane der Republik Mexiko. In Skizzen von Carl Pieschel. Berlin.
- Poeppig, Eduard
1835–36 Reise in Chile, Peru und auf dem Amazonenstrom während der Jahre 1827–1832. 2 vols., Leipzig.
- Rave, Paul Ortwin (Edit.)
1940 Karl Blechen. Leben, Würdigungen, Werk. National-Galerie. Berlin.
- Richert, Gertrud
1959 Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler des XIX. Jahrhunderts. Berlin.
1966 Obras de arte en el Instituto Ibero-Americano de Berlín. Kunstwerke im Ibero-Amerikanischen Institut Berlin. Berlín.
- Rojas Mix, Miguel
1969 Die Bedeutung Alexander von Humboldts für die künstlerische Darstellung Lateinamerikas. De: Alexander von Humboldt. Werk und Weltgeltung. Edit. por Heinrich Pfeiffer para la Fundación «Alexander von Humboldt». Munich, págs. 97–130.
- Rugendas, Johann Moritz
1836 Das Merkwürdigste aus der malerischen Reise in Brasilien. Schaffhausen.
- Sarmiento, Domingo Faustino
1886 Viajes por Europa, Africa i América 1845–1847. Buenos Aires, Santiago de Chile. (Sarmiento: Obras publicadas bajo los auspicios del Gobierno Arjentino. Vol. 5.)
- Schomburgk, Richard
1847–48 Reisen in Britisch-Guiana in den Jahren 1840–1844. Im Auftrag Sr. Majestät des Königs von Preußen ausgeführt von . . . 3 vols., Leipzig.
- Schomburgk, Robert Hermann
1841 Reisen in Guiana und am Orinoko während der Jahre 1835–1839. Leipzig.

Sixel, Friedrich Wilhelm
1963 Die deutsche Vorstellung vom Indianer
in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.
Bonn.

Sousa-Leão, Joaquim de
1973 Frans Post 1612–1680.
Amsterdam.

Spix, Johann Baptist von, y Carl Friedrich Philipp
von Martius
1823 Reise in Brasilien.
Munich, vol. 1.

Stolzenberg, Ingeborg
1971 Alexander von Humboldt. Das Cacajao-Äff-
chen . . .
De: Faksimile-Sammlung zum Ullstein-Auto-
graphenbuch.
Francfort-del-Meno, Berlín, Viena.

Thielmann, Max von
1879 Vier Wege durch Amerika.
Leipzig.

Waldeck, Frédéric de
1838 Voyage pittoresque et archéologique dans
la province d'Yucatan (Amérique Centrale)
pendant les années 1834 et 1836.
París.

La exposición de la Sociedad de Amigos del Arte de
Munich 1838.
1838 De: Augsburger Allgemeine Zeitung;
18. 11. 1838. Augsburg, pág. 2574.

INDICE ONOMASTICO

Números impresos en *itálicas* señalan las ilustraciones correspondientes

Acosta SJ, José de	10
Adalbert von Preußen	48, 98, 122, 123
Adam, Albrecht	47
Adam, Victor Vincent	49, 50, 134
Aleijadinho V. Lisboa	
Andrade, Juan José	63
Appun, Carl Ferdinand	19, 30, 98, 99
Arnold, Johann Friedrich	44
Arnout, Louis Jules	86
Aubert, L.	45
Avé-Lallement, Robert	48
Axmann, Josef	120
Azara, Félix	10
Barraband, Jacques	35
Barras Arana, Diego	132
Barrière	45
Bate, Richard	123
Bauer, Ferdinand	24, 114
Beaublé	38
Beer	86
Begas, Carl	34
Bellermann, Ferdinand	13, 19, 30, 31, 90-92, 93-95, 96, 98, 122, 131, <i>lámina III</i>
Bello, Andrés	20
Benzoni, Girolamo	10
Berg, Albert	13, 30, 103, 104, 105-107
Berndt	34
Besnes e Irigoyen, Juan Manuel	20
Bichebois, Louis Philippe	49, 50
Bittheuser, Johann Pleikard	111
Blanes, Juan Manuel	19, 20
Blechen, Karl	31, 55, 90, 92
Boas, Franz	16

Bock, J. B.	111
Bolívar, Simón	92
Bonington	49
Bonington, Richard Parkes	54
Bonpland (Goujaud), Aimé	11, 34, 36, 38, 44
Botero, Fernando	15
Bougainville, Louis Antoine de	10
Bouquet (= Boguet, Didier?)	35, 38, 39, 44, 45
Brandmeyer (Brandmayer), A.	62, 67, 115
Brehm, Christian Ludwig	96
Breithaupt, Johann Friedrich	55
Brodthmann, J.	49, 50
Brué, Adrien Hubert	36
Bruno, Giordano	18
Bry, Theodor de	10
Buchberger, Johann	120
Burmeister, Hermann	29, 48, 49, 96, 127
Cabral, Pedro Alvarez	9
Caldas, Francisco José	13
Camacho, Sebastián	63
Carlos V. (Emperador)	10
Carrera, José Miguel	132
Carus, Carl Gustav	27, 29, 44
Catherwood, Frederick	86
Chamisso, Adelbert von	29
Chirico, Giorgio di	18
Chodowiecki, Daniel	27
Church, Frederick	13
Clarac, Charles Othon Frédéric de	122
Coligny, Gaspard de	10
Colón, Cristóbal	9, 11, 15, 21
Constable, John	54
Cook, James	10, 21, 49
Corot, Jean Baptiste Camille	54
Cortés, Hernán	10, 19
Cotta, Johann Friedrich von	54
Debret, Jean Baptiste	48
Defregger, Franz von	139
Delacroix, Eugène	19
Deppe, F.	62, 67
Diderot, Denis	20
Doucet	63
Duttenhofer, Christian Friedrich Traugott	36
Durero, Alberto	15, 17, 18

Eeckhout, Albert van der	10, 21, 29	Hesse-Wartegg, Ernst von	82
Ender, Thomas	13, 29, 114, 120, 121	Hildebrandt, Eduard	13, 19, 30, 44, 122, 123, <i>lámina IV</i>
Engelmann	47, 49, 50, 134	Hodges, William	21, 122
Eschwege, Ernst von	12	Hölty, Ludwig Christoph Heinrich	14
Eschwege, Wilhelm Ludwig von	12, 13, 108, 115, 123	Hohe, Christian Nikolaus	116
Esslinger, Martin	111	Hohe, Friedrich	114
Falger, Anton	114	Huber, Victor Aimé	48, 57
Felipe II. (Rey de España)	10	Hübner	67
Fernández de Oviedo, Gonzalo	10	Humboldt, Alexander von	9–17, 20, 21, 23, 24, 25, 27, 28, 29–31, 34–36, 37, 38, 39, 40–43, 44, 45, 46, 47–49, 53–57, 58, 62, 79, 81, 82, 88, 90–92, 96, 98, 100, 103, 104, 105, 108, 114, 122, 123, 127, 131
Fierro, Pancho	20	Humboldt, Wilhelm von	27
Figari, Pedro	19	Ingres, Jean Auguste Dominique	18
Francisco I. (Emperador)	13	Isabey, Eugène	122
Frenzel, Johann Gottfried Abraham	108, 111	Johann von Österreich	120
Freyreiss, Georg Wilhelm	13, 108	Joly, Alexis Victor	49, 134
Friedrich, Caspar David	19	Jordan, Max	90
Friedrich Wilhelm III.	57		
Friedrich Wilhelm IV.	13, 57, 92, 104, 122	Karsten, Hermann	91
Fritz SJ, Samuel	10	Keller	110
Frühbeck, Franz	13	Keller, Ferdinand	125
Funck, Nikolaus	90	Keller-Leuzinger, Franz	125, 126
		Kingsborough, Lord Edward King	85
Gallez, Paul	9	Kittlitz, Friedrich Heinrich von	122, 134, 135
Gay, Claude	20, 79	Klotzsch, Johann Friedrich	104
Gehrts, Johannes	131	Koch, Joseph Anton	27, 36, 37
Gelée, Claude (Claude Lorrain)	29, 91, 92, 108, 120	Kobell, Wilhelm	114
Gérard, François Pascal Simon de	27	Koppe, Karl Wilhelm	54, 63
Gmelin, Friedrich Wilhelm	27, 44, 46	Krause, Robert	31, 81
Goering, Anton	30, 96, 97	Krause, Wilhelm	122
Goethe, Johann Wolfgang von	11–13, 20, 24, 26, 27, 29, 44, 114, 115	Kretzschmar, Carl Eduard	100
Götting, Albert	13	Kriegk, Georg	30
Gómez, Juan Carlos	20	Krüger, Anton	111
Goya y Lucientes, Francisco José	17	Kubler, George	19
Grashof, Otto	30, 31, 48, 123, 131, 132, 133	Kunth, Carl Sigismund	39, 47
Gros, Jean Baptiste Louis de	44		
Güßfeldt, Paul	30	La Condamine, Charles-Marie de	10
Haenke, Thaddäus	10	Langlois	34, 35, 38
Hagedorn, Friedrich	128, 130	Langsdorff, Georg Heinrich von	13, 47
Harriot, John	10	Lavater, Johann Kaspar	11
Harkort, Eduard	55	Lecamus	50
Hedin, Sven	14	Lehnert, F.	79
Heine, Wilhelm	31		
Hernández, Francisco	10		
Hess, Carl	114		

Lemercier, Benard Cie.	86	O'Higgins, Bernardo	132
Le Moyne de Morgues, Jacques	10	Ohlsen, Theodor	139, 140
Leonardo da Vinci	16	Olfers, Ignaz von	13, 31, 57, 122
Leopoldine von Habsburg-Lothringen	13, 113, 114, 120	Ott, Johann Nepomuk	114
Lévi Strauss, Claude	19	Otto, Eduard	103
Linati, Claudio	82, 85		
Linné, Karl von	12	Präringer, Joseph	114
Lips, Johann Jakob	111	Passini, Johann Nepomuk	120
Lisboa, Antônio Francisco (Aleijadinho)	16	Pavón, José	11
López de Gómara, Francisco	10	Payer, Julius	14
Lorrain, Claude V. Gelée, Claude		Pedro I. (Emperador del Brasil)	13, 113
Lütke, Frédéric	134	Pecht, Friedrich	31
Llave, Pablo de la	63	Pellegrini, Carlos Enrique	20
		Pentlant, José Barclay	53
		Permeke, Constant	18
Malaspina, Alessandro	10	Pestalozzi, Johann Heinrich	12
Maldonado y Sotomayor, Pedro	10	Philippi, Rudolf Amandus	138
Maler, Teobert	86	Pieschel, Carl	88, 89
Marchais, Pierre Antoine	27, 34, 35	Planitz, Carl Robert von	128, 129
Martius, Carl Friedrich Philipp von	13, 29, 30, 47, 48, 55, 65, 66, 67, 68, 113–116, 117–119, 120, 123, 134	Poeppig, Eduard	30, 136, 137, 138
Maurin, Antoine (?)	50	Pohl, Emanuel	13, 120
Mawe, John	108	Poirson, J. B.	45
Maximilian Joseph I.	47, 115	Poiteau	35
Mayer, E.	115	Poma de Ayala, Felipe Huaman	19
Mertens, Fr. K.	134	Poppel, A.	39
Metternich, Klemens Wenzel Príncipe de	120	Poppel, J.	62
Meyer, Heinrich	90	Portales, Diego	79, 132
Miguel Angel (Michelangelo di Buonarroto Simoni)	15	Post, Frans	10, 21, 22, 29, 115, 120
Mikan, Johann Christian	13	Postels, A.	134
Mitre, Bartolomé	20	Prieto, Joaquín	79
Mociño, José Mariano	11	Prudhon, Pierre Paul	85
Montúfar, Carlos	44	Pueyrredón, Prilidiano	19, 20
Mondrian, Piet	20		
Monet, Claude	17	Quaglio, Lorenzo	47
Moritz, Karl	90		
Morlacchi, Francesco	65	Raleigh, Sir Walter	10
Müller, Johannes von	12	Reber, Franz von	31
Murillo, Bartolomé Esteban	16	Restany, Pierre	17
Murúa, Martín de	19	Riegel, Franz	44
Mutis, José Celestino	11, 16	Rilke, Rainer Maria	14
		Rist, Gottfried	111
Napoleon I.	12, 85	Ritter, Carl	12, 29
Nassau-Siegen, Johann Moritz von	10, 21	Rivera, Diego	19, 20
Natterer, Joseph Anton	13	Rosa, Salvator	91
Nebel, Carlos	13, 29, 30, 82, 83, 84	Rottmann, Leopold	114

Rugendas, Johann Moritz	2, 6, 13, 16–20, 27, 29–32	Tamayo, Rufino	20
47–50, 52, 53–57, 58, 59–63, 64, 65, 66, 67, 68, 69–78, 79,		Teresa de Baviera	31, 125
80, 81, 82, 90, 115, 116, 122, 123, 131, 134, <i>lámina I y II</i>		Thibaut, Jean Thomas	27, 38, 39, 43
Rugendas, Luise	54, 64, 65	Thielmann, Max von	36, 104
Ruisdael, Jacob Isaackszoon	29, 91, 120	Thierry	134
Ruiz López, Hipólito	11	Thomson	67
		Thorvaldsen, Bertel	25, 39
Sabatier, León Jean Baptiste	134	Torres García, Joaquín	20
Sachs, Carl	91	Troll, Carl	11
Saint Pierre, Jacques Henri Bernardin de	29	Turner, William	55
San Martín, José de	132	Turpin, Pierre Jean François	27, 34, 35, 38
Sarmiento, Domingo Faustino	16, 20, 81	Van de Velden	114
Sartorius, Carl Christian	55, 67	Vasari, Giorgio	15
Savery, Roelant	29	Vázquez, José Maria	20
Sbernini, Hugo	15	Vaz de Abreu e Lima, Bento Lourenço	109, 111, 113
Schick, Gottlieb	27	Veith, J. P.	111
Schiede, Wilhelm Julius	55	Vernet, Horace	131
Schinkel, Karl Friedrich	38, 39, 40, 42, 53, 54, 90	Vien, Joseph Marie	85
Schirmer, Wilhelm	92	Vollbehr, Ernst	13
Schleich d. J., Carl	108, 111		
Schmidt, (Schmid) Philipp	114, 115	Waldeck, Johann Friedrich von	30, 82, 85, 86, 87
Schoell, F.	45	Waldseemüller, Martín	15
Schönberger, Lorenz Adolf	38	Weiditz, Christoph	10
Schöninger, Leo	114, 116	White, John	10
Schomburgk, Richard	100, 102	Wied, Carl zu	108
Schomburgk, Robert Hermann	100, 101	Wied, Louise zu	108
Schorn, Ludwig	31	Wied-Neuwied, Maximilian zu	8, 13, 29, 30, 48, 49,
Schott, Arthur	13		108–111, 112, 113, 114, 123
Schütz-Holzhausen, Damian von	125	Wiegandt, Bernhard	31
Schwarzmann	115	Wildt, Carl	34
Sedlmayr, Joseph Anton	136	Winter, Raphael	114
Sellier	35	Wolf, Theodoro	104
Sellow, Friedrich Paul	13, 108, 110	Württemberg, Paul Friedrich Wilhelm von	100, 131
Sessé, Martinus	11		
Seyffer, August	111	Yrarrázaval, Ricardo	15
Siqueiros, David Alvaro	15		
Spix, Johann Baptist von	13, 29, 47, 48, 113–115, 117,	Zuber	49
	119, 120, 123	Zurbarán, Francisco de	16
Squier, Ephraim George	67	Zwinger, Gustav Philipp	50
Staden, Hans	10		
Steinen, Karl von den	131		
Steinen, Wilhelm von den	131		
Steingrübél, Joseph	115		
Stephens, John Lloyd	86		

